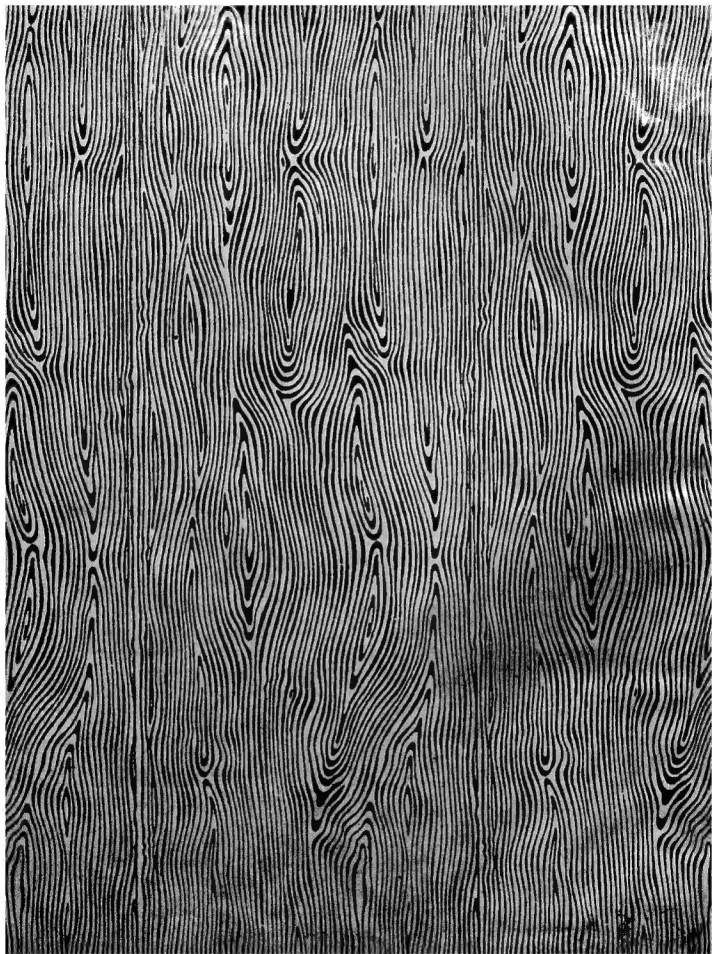


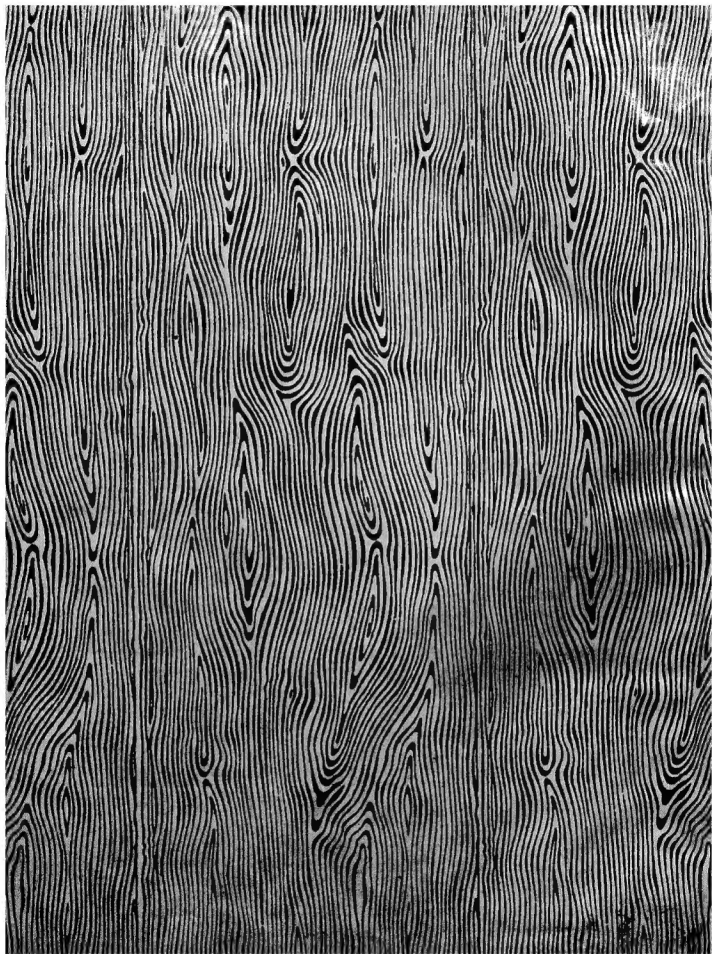
www.alexandria.gov.eg
T: 202-376-2111

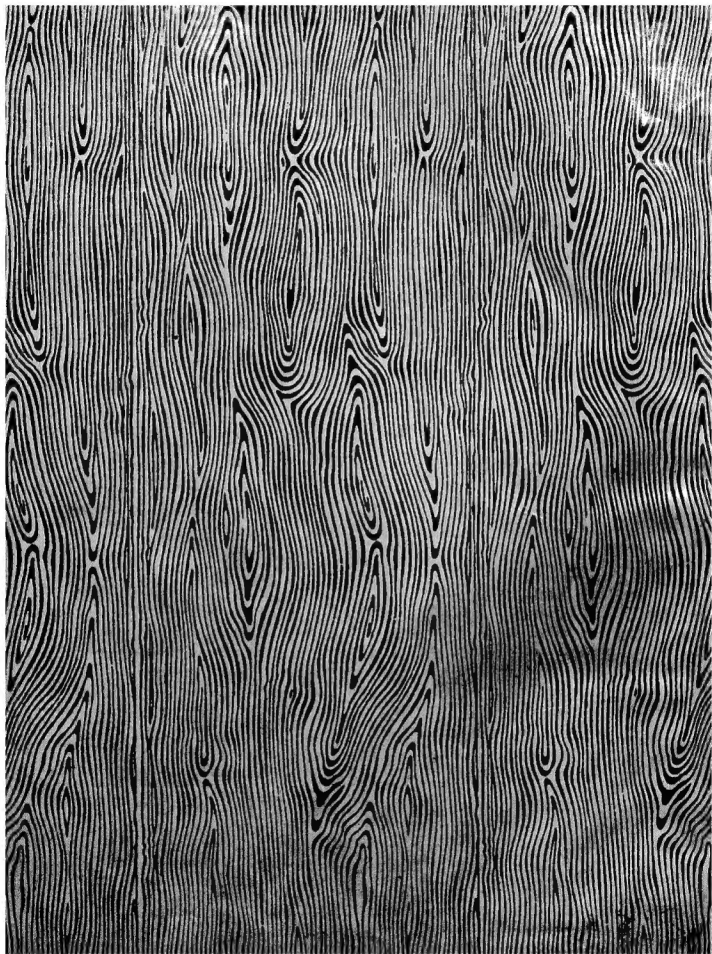
Bibliotheca Alexandrina



0157939







موسيقى الشعر

تأليف

دكتور إبراهيم النيس

بكالوريوس B. A. ودكتوراه PH. D.

من جامعة لندن

أستاذ مساعد بكلية دار العلوم

جامعة فؤاد الأول

(حقوق الطبع محفوظة لل المؤلف)

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم ، الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف
المؤمنين وبعد :

فهذا كتاب يمكن أن يقرأه كل مثقف يهوى الشعر ، ويطرب لسماحه ، أو
يحاول لإنشاده ، وهو أيضا في يد الشباب بمثابة دليل سهل التناول يلجأ إليه
أولئك الذين يرغبون في نظم الشعر ، فيجنبهم مواضع الزلل والخطأ . ثم هو
مع هذا بحث على مؤسس على الدراسة الحديثة للأصوات اللغوية ، ينتفع به
طالب اللغة في دراساته الجامعية ، ويوقفه على بعض أسرار النسيج الشعري عند
القدماء والمحدثين .

والكتاب مع اعترافي بنقصه في بعض النواحي يسدّ فجوة في المكتبة
العربية ظلت حتى الآن تتطلب مثله . فهو يمزج بين فنون من القول تدرس الآن
مفصلة منفصلة ، وينسب كل منها إلى فرع مستقل من فروع الدراسات العربية :
فمنها ما يعرض له أهل البلاغة ، ومنها ما يتناوله أصحاب العروض ، ومنها ما يعنى
به مؤرخو الأدب ونقادهم ، وأخيرا وليس آخرا يتضمن هذا الكتاب بعض
آراء المحدثين في علم النفس الموسيقي .

فالكتاب مزيج منسجم من أمور وثيقة الصلة بعضها ببعض ، تلتقي كلها عند
ذلك العنوان الموفق « موسيقى الشعر » .

وعما قد يسترعى الانتباه في أمثلة الكتاب وشواهد أن معظمها من شعر
المحدثين لسهولة تناوله على قرائنا المعاصرين ، وشهرته بينهم ، مما قد يسر عليهم
فهم الوزن الشعري وتذوق موسيقاه .

وإني لأستطيع العذر من أولئك الشعراء الذين أغفل ذكرهم في إحصاءات الكتاب . فلم يكن هذا عن عمد أو انتقاص من موهبتهم الشعرية ، وإنما كان لإشاراً للإيجاز ورغبة في الإسراع بالنشر .

ولا يقوتني أن أشير في هذه المقدمة إلى أني آثرت هنا ، تسهيلاً على عامة القراء ، أن أسمى مايسميه الأوربيون vowels بالحركات قصيرها وطويلها ، ومايسمونه consonants بالحروف ، خلافاً لما اتبعته في كتابي الآخرين : الأصوات اللغوية واللهجات العربية .

والله أسأل أن ينفع به أبناء الأم العربية إنه سميع مجيب الدعاء .

ابراهيم أنيس

الفصل الأول

(١)

الإحساس الفني

الشعر فن من الفنون الجميلة ، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت . وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة ، ويستثير المشاعر والوجدان . وهو جميل في تخير ألفاظه ، جميل في تركيب كلماته ، جميل في توالى مقاطعه ، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الأذان موسيقى ونغما منتظما . فالشعر صورة جميلة من صور الكلام .

ويصرّ أهل كل فن على أن هناك حساسة سادسة تولد مع الطفل ، بها يدرك ما في الصورة من جمال وما في الموسيقى من سحر ، كما يتذوق بها ما في الشعر من حسن الخيال وجودة التصوير . على أنهم يرون أن التجارب الخاصة وما قد نتأثر به في بيئاتنا ، قد يساعد على نمو هذه الحاسة وإرهاقها ، كما قد يعمل على انكماشها وذبولها . وللمسألة في رأيهم ناحيتان الأولى فطرية نشترك فيها جميعا إلى حد كبير ، وربما خلفتها فينا رواسب المدينيات المختلفة في تاريخ الإنسانية ، وورثناها عن الأجيال الغابرة جيلا بعد جيل . والناحية الثانية تلك التي تتكون فينا كأثر مباشر لتجاربنا الخاصة في البيئة . فالطفل الذي يولد في أسرة تعنى بالموسيقى ينشأ وهو أكثر استعدادا لتذوق الموسيقى ، وفهم نواحي الجمال فيها ، وأقدر على الإيقاع من طفل آخر لم تتح له نفس الظروف ، مع أن الطفلين قد ولدا مستعدين بفطرتهما لتذوق الجمال الموسيقي والاستجابة له . وقد أجرى

بعض علماء النفس والدراسات النفسية تجارب كثيرة على الأطفال والكبار في البيئة الواعية، وذلك بأن عرضوا عليهم صوراً عدة لمناظر مختلفة ثم طالبوهم بترتيبها حسب ما أترك في نفوسهم من أثر، وعلى قدر ما يشعرون فيها من جمال، وكرروا التجارب في ميادين أخرى من ميادين الفن وذلك بأن عرضوا عليهم قطعاً مختلفة من الشعر وأصغرهم ألواناً متباينة من النغم الموسيقي. ثم كان أن حدثونا عن نتائج هذه الاختبارات حديثاً طريفاً أكدوا فيه أن هناك قدراً مشتركاً بين الناس من تلك التي تسمى بحاسة الجمال، وأن هذا القدر فطري غريزي ولد معنا، وليس يمكنه من تجارب أو دربة. ثم لا يظالبون في هذا القدر المشترك بأكثر من اتحاد في نسبة الذكاء العام بين الأفراد موضع التجربة، أي أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الذكاء العام وما ينشأ عليه المرء من إحساس بالجمال. وتفرق أحياناً على الآخر في هذه الناحية يتكون فيما بعد بالتجارب الخاصة، أو ما يمكن أن يسمى بالدربة والمران.

وهناك فريق آخر من أهل الفن يرون أن الإحساس بالجمال أمر اعتباري شخصي تختلف فيه اختلافاتاً بيننا، ولأنكاد نصل فيه إلى مقاييس مشتركة، وهو في كل منا نتيجة لما صادفنا من ظروف وما مررنا به من تجارب. فالمرء قد يؤثر لونا على آخر لأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين ما يؤثر من ألوان وما صادفه من تجارب، كما قد يؤثر لونا هادئاً رقيقاً لما يثيره فيه مثل هذا النغم من ذكريات محبة عنده، كما قد يعجز بتمثال من التماثيل لما قد يرتبط بهيكله العام من أمور أو أحداث مرت في حياته الخاصة. فمقياس الجمال عند هؤلاء يعزى أولاً وأخيراً إلى ما يمكن أن يسمى بالذوق الشخصي المكتسب من التجارب الشخصية.

وقد كان بين هؤلاء وهؤلاء جدل ونقاش في عصور عدة، وأغلب الظن أن مثل هذا الاختلاف في وجهات النظر سيبقى مابقيت نواحي النفس الانسانية

غامضة لانستشف منها إلا قدراً ضئيلاً من أسرارها وخفاياها .

وللشعر نواح عدة للجمال ، أسرعها إلى نفوسنا مافيه من جرس الالفاظ وانسجام في توالى المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها . وكل هذا هو مانسميه بموسيقى الشعر . ويستمتع الصغار والكبار بما في الشعر من موسيقى ويدرك الطفل مافيه من جمال الجرس قبل أن يدرك مافيه من جمال الأخيلة والصور . ويعزو بعض رجال علم النفس الموسيقى مثل هذه الظاهرة إلى أن الطفل جزء من نظام السكون العام الذي تبدو كل مظاهره الطبيعية منتظمة منسجمة . فلا غرابة أن يميل الطفل إلى كل ما هو منتظم منسجم من الكلام . ويعزوها آخرون إلى مافى الكلام المنسجم المنتظم من تكرار مقاطع معينة في مواضع معينة ، والتكرار مما يميل إليه الطفل في كل نواحي النشاط العضلي . فهو ولما يبلغ أشهراً من سنه يحرك رجله ويديه ويهز رأسه هزات منتظمة ، لا يمل العمل الواحد وإنما يستمتع بتكرره ويجد فيه كل اللذة والمتعة . فإذا شب قليلاً واستطاع حمل الكرة أخذ يلقيها ويتلقفها في صورة واحدة دون ملل أو سأم ، وهو يشعر في خلال هذا النوع من النشاط بالتفوق والمقدرة على أداء العمل الواحد مرات يعلم الله قدرها ، مما يعث عنه الرضا عن نفسه والإعجاب بمقدرته . وليس الكلام إلا نشاطاً عضلياً وتكرر المقاطع فيه أو تردد بعضها بين حين وحين مما يزيد من غبطة الطفل ويرضى ميله إلى التكرار . هذا إلى أن الكلام المنسجم المنتظم أقل عبثاً على الذاكرة السمعية وأيسر في إعادته وترديده . والطفل يشعر بقدرته على ترديد هذا النوع المنسجم في الأصوات المكرر في المقاطع دون إرهاق لذاكرته السمعية الناشئة القليلة الدربة والمران . ويكفى أن يشعر الطفل بتفوقه وقدرته على عمل شيء ليقوم به ويكرر القيام به مرات لاتكاد تنتهى ، مما قد يسأم منه الكبار حوله ويضجرون . وفي كل هذا إرضاء لغرائزه وميوله الطبيعية . والذاكرة السمعية في السنين الأولى من حياة الأطفال

مرهقة تلتقط كل المسموعات وتعيها ، ولعل في هذا سرا من أسرار إتقان الطفل للغة والديه . وقد حدثنا أحد علماء اللغات عن تجربة له مع طفله ترينا أن إدراك الطفل للنغم وموسيقى الكلام يسبق لإدراكه لمعناه وألفاظه المفردة فقال : إنه تصادف أن كان مع واده في عاصمة السويد وأن طفله هناك قد مر بتجربة من تجارب الأطفال القاسية وهي حلاقة الشعر على يدي سيدة سويدية ، وقد سمعها تتحدث بلغتها في أثناء الحلاقة ، فارتبطت في ذهنه الصغير نغمة كلامها بتلك التجربة القاسية . فلما أن سافر مع أمه بعد هذا بعدة شهور إلى بلاد الزويج وسمع حديث الناس حوله بما يشبه النغمة الموسيقية التي سمعها في السويد انفجر باكيا ظناً منه أنه سيمر بتجربة حلاقة الشعر مرة ثانية ، وذلك للشبه الكبير بين نغمة الكلام في كل من المملكتين .

والطفل في السنين الأولى من حياته مرهف الحواس وربما كان السمع أكثر حواسه إرهاباً ، إذ يدرب سمعه على مجموعات متباعدة من الأصوات لا تكاد تنتهي عند حصر . فهو ولا يزال في مهده غير قادر على التجوال يصرفه ليرى ما يحيط به ، يسمع أصوات الكبار في المنزل وقد يسمع أصوات الباعة في الطريق كما قد يسمع جلبة العربات والسيارات وصغير القطارات ونفثات الموسيقى وغير ذلك من أنواع الأصوات التي قد تعرض لأذني الطفل منذ ولادته . وفي كل هذا تدريب لسمعه ومران لأذنيه . فلا غرابة أن ينشأ الطفل مستعداً لا لتقاط هذه الأصوات والتمييز بينها قبل أن يدرك معاني مصادرها . ولا غرابة أن يقول الانجليز في أمثالهم « الأزيار الصغار ذات آذان كبار » مشيرين بمثلهم هذا إلى الأطفال وما يسترعى أسماعهم من كل صوت يرن في محيطهم . وثقافة الطفل في هذه المرحلة من حياته تكون في الأعم الأغلب عن طريق الأذنين ، فهو يتعلم الكلام عن طريقهما ، وتنمو مداركه عن طريقهما . وليس أروع في كل حياة الإنسان من قدرته على الكلام الذي يميزه من سائر

المخلوقات ويسمو به فوق كل أنواع الحيوان .

وهذا المران السمعى هو الذى يعدُّ الطفل للتمييز بين الأصوات المنسجمة وغيرها مما لا تألف بينها ولا انسجام ، بعده لتلقى الكلام الموزون الملقى فى غبطة وسرور ، فلا يكاد وهو صغير يسمع الأنشودة مرات حتى يرددها عن ظهر قلب ، وحتى ينشدها ويكرر إنشادها . على أن استجابة الطفل لمثل هذا الكلام الموزون الملقى يخضع فى غالب الأحيان لقدرة ذاكرته السمعية ، فإذا طالت الفقرات قبل أن تتردد مقاطع القافية ناه الطفل الصغير فى فضائها الشاسع ولم يستطع استساغة ما فيها من وزن وتقفية . ولهذا نلاحظ أنه يميل إلى السجع قصير الفقرات وإلى الآيات قصيرة الأشرطة وإلى التقفية السريعة العاجلة التى تتكرر بعينها مع كل شطر وفى عدة أشرطة . فإذا كبرت مداركه وبدأ ينتبه إلى ما فى الكلام الموزون من معان وصور ، أخذ أيضا يتطلب تنويعا فى القافية . ومثل الطفل فى هذا مثل الأمم البدائية فى موسيقاها لا تلبث تلك الموسيقى أن تتعدد نغماتها وتنوع كلما ارتقت المدارك فى هذه الأمة . ثم قد يصبح هذا الطفل إنسانا ناضجا مفكرا فيقصر انتباهه على ما فى الشعر من صور وأخيلة غير ملق بالألقافيه وتردد الأصوات فى أشرطةه ، حينئذ قد يخرج لنا كلاما موزونا غير مقفى يطلق عليه الشعر المرسل .

ويحدثنا من كتبوا فى علم النفس الموسيقى عن كيفية شعور المرء بنغم الكلام : فيقولون إن هناك ميلا غريزيا فى كل منا لتجميع المقاطع المسموعة ، وجعلها كتلا صوتية تتألف كل كتلة من عدة مقاطع تشبه الفقرات القصار أو العبارات الصغيرة . فقد نسمع فى عشر من الثوانى ما يكاد يبلغ خمسين مقطعا صوتيا ، تسمعها الأذن فتلتقطها كتلا من المقاطع تطول أو تقصر ، فإذا ترددت فى أواخر هذه الكتلة الصوتية مقاطع بعينها شعرنا بسهولة ترديدها وأحسننا بغبطة وسرور من سماعها ، وبعت هذا فينا الرضا والاطمئنان إليها . وهنا نلاحظ

سراً من أسرار حبنا للكلام الموزون الملقى . على أنهم يصرون على وجود تلك التي تسمى بالوهبة الموسيقية ، ويرون أننا نختلف في القدرة على خلق الوزن فيما نسمع . فننا من يكتسب المقاطع بحيث يسمعها منسجمة متزنة ، ومنا من يسمعها وقد طغى بعضها على حدود بعض ولا يدرك لها وزنا أو انسجاما . وهم يضربون لنا أمثلة لهذه الظاهرة فيذكروننا بميل بعضنا إلى تسكيل دقات الساعة أو حركات القطار فوق القضبان بحيث يكون هذا البعض من تلك الأصوات نغما منسجما ذا فواصل كفواصل الموسيقى ، وتلك هي القدرة على خلق النغم الموسيقي . بل يرون أن هذا النوع من الناس قادر على تكوين النغم في خياله دون نطق به أو سماع له فكان هائفا خفيا يصبح بتلك الانغماس على تخيلته فتسكون نغما موسيقيا قبل أن تصبح مسموعة مجهورية .

وعلى هذا لا بد لسامع الشعر أن يكتسب من مقاطعه بحيث يسمعها موزونة منسجمة ، وأن تسكون له تلك الوهبة ليدرك كل مافي الكلام من موسيقى ونغم . وهم يرون لهذا أن القدرة على تذوق مافي الشعر من وزن متوقف إلى حد كبير على مثل هذه المواهب الغريزية . على أننا لانميل إلى المغالاة معهم في هذه الناحية ، فننسب إلى تلك الناحية الحفية الغامضة التي تسمى حينها بالغريزة وأخرى بالفطرة ، قدر أكبر من تذوق موسيقى الشعر . ونحن أميل إلى جعل الأمر أمر الدربة والذكاء العام أكثر من أي شيء آخر . ويكفي على الأقل في ناحية موسيقى الشعر أن يعود المرء لإنشاد الشعر ، وأن يكون ممن وهبوا قدراً كافياً من الذكاء العام ليدرك تمام الإدراك مافي الشعر من موسيقى ونغم .

« ٢ »

أثر النغم

أحسن القدماء كما يحس المحدثون بالقدرة على تذكر الكلام الموزون وترديده

دون إرهاق للذاكرة . وعلل مؤرخو الأدب العربي كثرة ما روى لنا من أشعار القدماء إذا قيس بما روى من نثرهم بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون . ولعل السر في هذا ما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالى . ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص ألفته وتوقعته في أثناء سماعها . ومثل الوزن في هذا مثل كل شيء منظم التركيب منسجم الأجزاء يدرك المرء بسهولة سر توالى أجزائه وتركيبها خيرا مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالى من النظام والانسجام . ويذكر في هذا بتلك الأجزاء المفككة التى يطالب الأطفال في لهمم بتركيبها بحيث تأخذ شكلا منتظما لشيء ما ، فلا يلبث الطفل بعد مران قليل أن يكون من تلك الأجزاء أشياء منسجمة ، متذكرا في سهولة ويسر ما يتركب منه كل من هذه الأشياء . وكذلك حين نكتل مقاطع الكلام تكتيلا منسجما ذا نظم منتظم يسر علينا أن نعيد منها بناء تلك المجموعة الكبرى التى نسميها شطرا أو بيتا ، مستعينين بعلامات وإشارات بعضها في نظام توالى المقاطع والبعض الآخر فيما يسمى بالقافية . وقدرتنا على هذا تتبع فينا رغبة التفوق وتبعث في نفوسنا حماسا ونشاطا ذهنيا يجعلنا مستعدين لتكرار هذا النوع من العمل مع قدرة عليه وسيطرة له .

والكلام الموزون ذو النغم الموسيقى يثير فينا انتباهها عجيبا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التى لا تنبؤ لأحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى ، والتى تنتهى بعد عدد معين من المقاطع بأصوات يعيها نسميها القافية . أو كقصد منظوم تتخذ الحُرزة من خرزاته في موضع ما ، شكلا خاصا وحجا خاصا ولونا خاصا ، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نائية غير منسجمة مع نظام هذا العقد . فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر وتوقع البعض الآخر . وذلك حين يمررن

المران الكافي على سماع هذا النظام الخاص في توالى مقاطع الوزن . فقد نسمع بيتا كبيت شوقي :

أجل وإن طال الزمان موافى أخلى يدك من الخلى الوافى

فلا يكاد ينطق المنشد بالمقطعين الأولين من البيت حتى تتوقع بعدهما مقطعا ثالثا من نوع آخر ، لأن الوزن العربى لا يقبل توالى أكثر من مقطعين من هذا النوع أى ما يمكن أن يسمى بالمقطع المتحرك أو القصير .

ونحن نتوقع بعد أن نمرن المران الكافي على تذوق ما فى مثل هذا الوزن من انسجام بعد ما ، فى قوله « الزمان » ، إما مقطعين متحركين قصيرين أو مقطعا واحدا ساكنا بدلا منها معا ، كذلك نتوقع فى هذا الوزن بعد عشرة من المقاطع أن تترد أصوات بعينها ينتهى بها ما يسمى بالشطر ، وأخيرا نحن نتوقع بعد ثمان أو عشر من الثوائى أن ينتهى إنشاد البيت . فعملية التوقع مستمرة حين سماع الإنشاد تسترعى منا الانتباه وتنشطه .

وقد يهر الشاعر فيخالف ما يتوقعه السامع وذلك بأن يتبع وجها من وجوه تجوزها قوانين النظم ، كأن يتوع فى القافية أو يصرع حيث لا يجب التصريح . وكل هذا بما يثير الانتباه أو يبعث على الإعجاب والاهتمام .

فإذا سيطر النغم الشعرى على السامع وجدنا له انفعالا فى صورة الحزن حيننا والبهجة حيننا آخر والحاس أحيانا . وصحب هذا الإنفعال النفسى هزات جسمانية معبرة ومنظمة نلاحظها فى المنشد وسامعيه معا .

« ٣١ »

الموسيقى أبرز صفات الشعر

كان القدماء من علماء العربية لا يرون فى الشعر أمرا جديدا يميزه من النثر

إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي . وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين : أولاها غريزة المحاكاة أو التقليد ، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم . ثم بدأ النقاد في العصور المتأخرة يرون في الشعر أمورا أخرى يعبرون عنها بالصور والأخيلة حينما ويصفونها بالعاطفة والإفعال النفسى حينما آخر ، وأخيرا يجردون الشعر من المنطق وما يمتد للعقل ونظام تفكيره بصلة . فإذا حاولوا تعريف الشعر رأيت تباينا واختلافا ولم نجدهم يستريحون أو يتفقون على تعريف جامع مانع . ونحن نسوق هنا طرفا من تلك التعاريف المختلفة التي عنت لبعض الأدباء وناقدي الأدب في أوروبا :

١ - ماثيو أرنولد : « يقول إن الشعر هو نقد الحياة والكشف عن القيم التي يراها الشاعر في هذه الحياة أو في جزء منها يهتم به الشاعر » ١١
ألسنت ترى معي أن مثل هذا التعريف ينطبق على الشعر والنثر معا ؟ فليس هناك من يكتب حول الفراغ المطلق .

ب - « شيلي » يصف الشعر بأنه : « خير كلمات صُفِّتْ في خير نظام » ١٢
فإذا تساءلنا عن مقياس للوصف « خير » لم نكد نظفر بما يقنع .. وذلك لأن النثر العلمى ليس في الحقيقة إلا خير كلام نظم ورتب خير نظام ، بل قد ينطبق مثل هذا التعريف على بعض الإعلانات التي تختار ألفاظها اختيارا دقيقا وترتب كلماتها خير ترتيب .

ج - ومن الأدباء من يصف الشعر بأنه عاطفة يتذكرها الشاعر وقت الهدوء ، ومنهم من يقول في الشعر « هو ذلك الكلام الخالد » ، ومنهم من يشير إلى الشعر قائلا « الشعر طريقة خاصة من طرق استعمال اللغة » .

وكل هذه المحاولات إن دلت على شيء فإنما تدل على أن ناقدى الأدب لا يقنعون من الشعر بالصورة ونظامه الخاص ، ويحاولون التفتيش في معانيه لعلمهم

يظفرون فيها بأمرار وخصائص أخرى تميزه من النثر . ولذا نراه يعمدون إلى إثارة العواطف وإلى الأخيلة فيتخذون منها خاصية تغلب في الشعر ، إن لم ينفرد بها دون النثر . ثم هم يحدوثونا أحيانا عن نوع من الشعر يخاطب العقل والحكمة ويبعد كل البعد عن الخيال والعاطفة . فإذا أحسوا في أقوالهم بنوع من الاضطراب قالوا في صراحة : نحن لانستجيب للشعر عن طريق العاطفة وحدها ، ولا نستجيب له عن طريق العقل وحده وإنما نستجيب له بكل نفوسنا وبكل ما فينا من عاطفة وذكاء . وخير الشعر ما كان مزيجا من عاطفة وعقل معا ، من ائزان وهوج معا ، واقعيًا وخياليًا معا ، وتلك هي الحياة ^(١) .

ولسنا نبني هنا أن نثير جدلا أو نقاشا مع المحدثين من ناقدى الأدب حول الشعر ومعناه وخصائصه ، لأنهم جميعا يلجأون آخر الأمر إلى صورة الشعر من أوزان وقواف ، ويرون فيها الخاصية الواضحة التي لا غموض فيها ولا إيهام . يلجأون آخر الأمر إلى موسيقى الشعر فيرونها تزيد من انتباهنا وتضئ على الكلمات حياة فوق حياتها ، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيًا . هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرًا من مظاهر العظمة والجلال ، وتجعله مصقولًا مهذبًا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه . وكل هذا بما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مرارا وتكرارا .

ونثر الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى نراها في صعود الصوت وهبوطه أثناء الخطاب ، كما قد نراها في صورة قواف تنتهى بها فقرات ما يسمى بالسجع ، ذلك الذى يلتزم فيه غالبا طول معين وعدد من المقاطع يكاد يكون محددًا . ففي كل هذا موسيقى ولكنها في الشعر من نوع أرقى ، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها ، لأن لها نظاما لا يمكن الخروج عنه .

وليس يضير الشعر أن تستعار موسيقاه في نظام ما ليس من أغراض الشعر كما فعل بعض القدماء في نظم حقائق العلوم . وليس يرر مثل هذا أن نسلب الشعر خير خصائصه وأن نجرده من خير معالنه . فالغراب لا يصبح طاووسا حين نخلع عليه ريش الطاووس ، وإن نحن قننا بهذا لم نكن قد جردنا الطاووس من أوضح معالنه وخصائصه من مثل زينة الريش وهينته . وهل يضير الملوك والحكام أن تستعار ملابسهم وتيجانهم ومواكبهم وكل ما لهم من مظاهر السلطان فتمثل فوق المسارح وفي دور السينما ؟ وهل مثل هذا مما يجعلنا نقول لم يكن التاج من خصائص الملوك لأن فلانا الممثل قد لبسه في رواية كذا ؟

كذلك إذا رويت لنا أشعار أمة من الأمم وقد خلت من القوافي فليس مثل هذا مما يسلب الشعر جزءا من موسيقاه أو يجرده من أبرز خصائصه وهي الموسيقى والنغم . وخروج شاعر عن نظام القوافي والتزامها ، أو حيدة شعب من الشعوب عن مراعاة القوافي في أشعاره . لا يرر أن نقول مع بعض القائلين : يجب أن نلتصق في الشعر أمرا آخر غير الموسيقى . يبره من الشر .

فالشعر جاءنا منذ القدم موزونا مقفى ، والشعر لا يزال في جل الأمم موزونا مقفى ، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين وأهل الحضارة ، ويستمتع بها هؤلاء وهؤلاء ، ويحافظ عليها هؤلاء وهؤلاء .

فليحاول النقاد إذن ماشاءت لهم المحاولة ، التفتيش عن كل أسرار الشعر ، وليصوروها لنا ماشاء لهم التصوير ، وليكشفوا لنا عما قد يكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجاز ، وليؤلفوا من مثل هذا علما أو فنا للناس ، غير أننا نطمح منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلها الاسمى ، ولا يقرئوها بشيء آخر قد يعثرون عليه في بعض الأشعار ، أو يعثرون في البحث عنه والتنقيب . فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب والعقول .

التجديد في موسيقى الشعر

حين نستعرض مآرجع عليه الشعوب من أوزان وقواف لأشعارها، وما ألفوه من نظام لتلك الأوزان والقوافي، نلاحظ أن التجديد فيها نادر، وأن تطورها بطيء جدا، تمر عليها القرون والأجيال دون أن يصيبها ما يسترعى الانتباه أو يلفت الأنظار. وذلك لأن ألفه الوزن وشيوعه في البيئة اللغوية يتطلب زمنا طويلا وإلتاجا شعريا كثيرا حتى يعتاده جمهور كبير من السامعين، ويستسيغون مافيه من نغم وموسيقى. ومثل الأوزان في هذا كمثل قواعد اللغة وتركيب جملها، تطورها بطيء جدا إذا قيس بتطور أصواتها أو تطور نسج الكلمة فيها. وقد جاء الإسلام فوجد للشعر العربي نظاما خاصا في أوزانه وقوافيه جمعها الخليل بن أحمد فيما سماه علم العروض، وقد ظل هذا النظام يراعى مراعاة تامة حتى عصرنا الحديث. ولا يزال شعراؤنا المحدثون ينسجون على منواله وينهجون نهجه وهم به راضون قانعون. على أنه قد أتى على نظام القافية عهداً رأينا الشعراء فيه يميلون إلى تنويعها والتفنن في طارقيها، وجاءوا لنا بالموشحات وبالمربع والخمس وغير ذلك من فنون اقتصرت على القافية دون مساس بالأوزان في أغلب الأحيان. وليس هذا مما يعيب الشعر العربي أو أى شعر في قليل أو كثير. فالشاعر الماهر وإن قلّت أوزانه ولم تتنوع قوافيه يستطيع أن يجيد وأن يطرب الأسماع كما يهن القلوب. وهذا التطور البطيء في الأوزان أمر طبيعي لأن الشعوب تتطلب الزمن الطويل، وتكرار الوزن الواحد على الأسماع أجيالا وقرونا وعلى يدي شعراء متعددين، قبل أن تألف الأذان ذلك الوزن وتكتسب من مقاطعه مجاميع منسجمة فيها النغم وفيها الموسيقى. وليس ينظم الشاعر لنفسه أو يستبقى ما ينتجه في حوز حصين، راعيا ألا تصل إليه العيون والأسماع، ولسكنه يعرض ما ينظم على أسماع غيره، ويرغب منهم أن

يشركوه عاطفته ووجدانه ، حتى حين يعبر عن أحاسيسه الخاصة وتجاربته التي يريد سترها عن الناس . ولئن نجح بعض الشعراء في حبس شعره وإخفائه وهو حتى يستكفل لنا الأجيال المتعاقبة نشر الجيد منه وذيوعه بين الناس . الشاعر إذن ينظم ليستمتع هو بفنه وليمتع الآخرين بالجيد منه . ولا بد لنا من الدربة والمران على وزن بعينه قبل أن نألفه ونستسيغه . وأوزان الشعر في هذا كالموسيقى القومية نألفها فتحبها ولا نرضى عنها بدىلا . فإذا سمعنا موسيقى أمة أخرى أحسنا بغرابتها ونفر معظمنا منها حتى نسمعها مرات ومرات ، فنبدأ في تذوقها والارتياح إليها . والناس عادة لا يقبلون الطفرة في تطور موسيقاهم أو أوزان شعرهم ، ولكنهم حين يبصرون بنواح من الجمال جديدة في مثل هذا التطور ، وتكرر على أسماعهم تلك الأنعام الجديدة يأخذون في الإقبال عليها رويدا رويدا . وقد شهد عصرنا الحديث تطورا في موسيقانا ، واصطبغ هذا التطور بلون من ألوان الموسيقى الغربية حيناً ، وموسيقى الأمم الشرقية الأخرى حيناً آخر . ورأينا الجيل الناشئ يقبل على هذا التجديد في حماس ورغبة ويؤثره على ماشاع عندنا من موسيقى في القرن الماضي .

أما في أوزان الشعر وقوافيه فلانكاد نظفر من شعرائنا المحدثين بجديد فقد غلبت عنايتهم بالأخيلة وحرصهم على البراعة في المعاني وأهملوا ناحية الموسيقى الشعرية . فليس منهم من حاول التجديد فيها أو التفنن في نظامها . وربما كان للكتابة والقراءة أثر في هذا ، فالشعر يقرأ الآن أكثر مما ينشد ، وينظر إليه مدونا فوق الصحف أكثر مما نسمعه إلقاء ذا نغم وموسيقى . وقد يظن ظان أنه لاسبيل إلى مثل هذا التجديد ، فقد ورثنا الأوزان عن شعراء العربية ولا يصح الخروج عنها أو الحيدة عن نظامها ، فهي قواعد راسخة ثابتة يجب على كل شاعر عربي أن يلتزمها . ومثل هذا القول يشبه مذهب إليه «وردزورث» في شأن الوزن والقافية حين أكد لنا أن لها مناهج مقررة موحدة لا مجال فيها

للخروج على النظام المرسوم ولا لتحكم الشاعر في القارىء ، (١) :

قال ، وردز ورت ، هذا القول فى معرض نقاش عنيف بينه وبين صديقه
 ، كولردج ، الذى لم يطلق صبرا على سماع مثل هذا رأى وانفجر يصيح :
 « أشاعر هذا الذى يتكلم عنه شاعر ! لاولى به أن يسمى أحمق أو مجنوناً أو —
 على أحسن حالاته — دعياً أو واحماً جاهلاً ، وهلا تستطيع مثل هذه الأدمغة
 أن تطلق يد الفوضى كذلك فى الوزن والقافية ! »

وفى الحق أنه يجب أن تتوسط فى الأمر بحيث لا تصبح الأوزان والقوافى
 جامدة كما يريدان ، وردز ورت ، ، ولا تتطرق إليها الفوضى كما يبتغى كولردج ،
 ومن الممكن للحدثين من شعرائنا أن يجددوا ولكن بقدر وفى أناة ورفق ،
 حتى لا يفجأوا قراءهم وسامعهم بما لم يألّفوا ، أو بما لا يمت للقديم بأى صلة .
 وإنما يكون ذلك بالاعتصار فى نظمهم على ماشاع من أوزان وإهمال غيرها
 إعمالاً تاماً . فإذا ابتكروا وزناً حاولوا جهدهم أن ينظموا منه كثيراً وأن يتعاونوا
 فى كثرة النظم منه بحيث يصبح شائعاً مألوفاً ، وتقرب نسبة شيوعه من تلك
 الأوزان التى ألفها الناس وتعودوها . وليس من المعقول طبعاً أن يكون لكل
 شاعر أوزانه الخاصة ، بل لابد من الاتحاد فى معظم الأوزان والتقارب فى
 نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء ، حتى تألفها الأذان وتستريح إليها نفوس
 السامعين . ولا نستطيع أن نتصور تلك العقول الجبارة التى أخرجت روائع
 الأخيلة ، والمعانى السامية ، عاجزة أو قاصرة عن التجديد والابتكار فى موسيقى
 الشعر أيضاً . ولكن الإنشاد وإهماله فى عصرنا الحديث هو الذى أفقدنا
 إلى حد كبير ، تذوق الموسيقى الشعرية ، وجعل شعراءنا ينصرفون عن التفنن
 فيها وخلق الجديد منها .

الفصل الثاني

الجرس في اللفظ الشعري

« ١ »

هل لجرس الألفاظ ضوابط ؟

حين حاول القدماء تعريف الشعر عرفوه بأنه الكلام الموزون المقفى . فهم يرون الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص ، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها ، أهم خاصية تميز الشعر من النثر . على أنهم كانوا يدركون تمام الإدراك أن للشعر نواحي أخرى تتعلق بالمعنى الشعري وما فيه من خيال وصور جديدة لم تكن تخطر لنا على بال ، تؤثر في النفس تأثيراً شديداً ، وتثير منا الروح والعاطفة ، ولا يلجأ الشاعر فيها إلى منطق العقل والتفكير الهادئ الرزين .

فطنوا إلى هذا ولكنهم لم يضمّنوه تعريف الشعر العربي اكتفاء بتلك الصفة التي تسترعى الانتباه أولاً ، والتي تطرب لها الأسماع ، وهي موسيقى الشعر وتوافق المقاطع في نسجه . غير أن منهم من لمح بناحية المعنى وأوماً إليها إيماءة قصيرة مثل صاحب البيان والتبيين إذ يقول : « الشعر شيء يجيش به صدورنا فتقفذه على ألسنتنا » .

ثم جاء ابن خلدون فوضح هذا بعض التوضيح وجعل الوزن والقوافي أساساً من أسس الشعر وأضاف إليه الخيال في قوله : « الشعر هو الكلام المبني

على الاستعارة ، والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي .
فلما جاء المحدثون وبدأوا ينظرون إلى الشعر في لغات عدة وضعوا له أركاناً
ثلاثة يجب أن تتحقق في الكلام ليسمى شعراً :

أولها : أن معانيه تصب في صور خيالية تثير خيال القارئ أو السامع .
ثانيها : أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى ، وذلك بأن
يكون اللفظ رقيقاً في موضع الرقة ، قوياً عنيفاً في موضع القوة
والعنف ، وصفة الجرس الموسيقي ، والأب يكون اللفظ مبتدلاً أو
كثير الشبوع لا يرتاح إليه الذوق الشعري .

ثالثها : الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص .
ويعتينا هنا البحث عن معنى الجرس الموسيقي في اللفظ الشعري ، لأن المحدثين
قد وصفوا هذه الصفة بأنها أخص مزايا لغة الشعر ، ولكنها أشدها خفاءً
ويصعب جداً الدلالة عليها . (١)

عنى القدماء حين بدأوا وضع المعاجم وحصر كلماتها بالتفكير فيما يمكن أن
يتكون من كلمات لو استعملت حروف الهجاء الثمانية والعشرين كلها بنسبة واحدة .
فقد روى السيوطي أن الخليل بن أحمد قد ذكر في كتاب العين عدد الكلمات التي
يمكن أن تتكون من ٢٨ حرفاً ووجدتها تزيد على اثني عشر مليوناً من الكلمات .
ولكن أبا بكر الزبيدي حين اختصر كتاب الخليل « العين » ذكر أن عدد
الكلمات الممكنة عقلاً لا تكاد تتجاوز ستة ملايين ونصف المليون ، وأن المستعمل
منها فعلاً لا يكاد يزيد على ستة آلاف . (٢)

(١) التوجيه الأدبي صفحة ١٩٣ .

(٢) جورج زيدان جزء ثان صفحة ١٢٢ .

على أن من أصحاب المعاجم من افتخروا بكثرة ما أحصوه من كلمات اللغة العربية ، وعدوا هذا شاهدا على سعة اطلاعهم ودقة إحصائهم . فيروى أن صاحب الصحاح قد جمع في معجمه نحو أربعين ألفا من مواد اللغة . ثم روى أن ابن منظور قد جمع في لسان العرب نحو ثمانين ألفا من المواد وهو أقصى ما استطاعه واضعو المعاجم . ومع ضخامة مثل هذا العدد إذا قيس باللغات الأخرى نراه ضئيلا حين ينظر إليه في ضوء ما كان يمكن عقلا أن يتكون من حروف هجائنا . وقد أدرك القدماء هذه الحقيقة وبذلوا جهدهم في تفسير إهمال ما أهمل من كلمات . فقد أسهب ابن جني في الخصائص في تحليل هذه الظاهرة وتلخيصها الأسباب والمبررات ^(١) . وقد عزا إهمال ما أهمل إلى الاستئثار في غالب الأحيان :

(١) فقد استعمل المتكلم العربي تلك الكلمات الثلاثية المتقاربة الحروف أمثال : صص ، طس ، ظك ، ثظ ، ضش ، شض ، قح ، جق ، كق ، فك ، كج ، جك .

(٢) كما نفر العربي من اجتماع حروف الحلق فان جمع بين اثنين منها قدّم الأقرى مثل : أهل ،

(٣) كذلك إذا تقارب الحرفان لا يجمع بينهما إلا بتقديم الأقرى مثل : أرل ، غير أن ابن جني لم يحدثنا حديثا واضحا عن معنى الحرف الأقرى اظم كانت الهمزة أقوى من الهاء في : أهل ، ؟ لأنها شديدة والهاء رخوة ؟ ولكن من أمثله كلمة «عهد» ، وكلا العين والهاء من الحروف الرخوة . كذلك لاندرى لم اعتبر ابن جني الراء أقوى من اللام ؟ أما تفسيره قوة الراء بكثرة اللثة فيها ، فليس سبب هذا قوة الراء ، وإنما ما تحتاجه من جهد عضلي ، فهي عند المحدثين

أصعب من اللام وأكثر وضوحا في السمع . فالتعبير بالأقوى في كلام ابن جني غامض لا مفهوم له عند علماء الأصوات

وربما أراد ابن جني بالحرف الأقوى الأكثر وضوحا في السمع والذي يحتاج إلى جهد عضلي أكثر ، أو المجهور حين يكون أحد الحرفين مجهورا والآخر مهموسا . ولكنه أسوء الحظ اعتبر التاء أقوى من الدال في « وتد » مع أنه لا فرق بين التاء والدال إلا في أن التاء مهموسة والدال نظيرها المجهورة . لهذا بسنا متجنين غليه حين نقول إن مراده من الأقوى غامض لانستطيع تفسيره في ضوء القوازين الصوتية الحديثة .

ومع هذا فكلام ابن جني يناقض بعضه بعضا ، فالخرفان في أمثله لم يتجاوزا تلك المجاورة المباشرة التي تسبب الاستئقال ، فالهمزة لم تتجاوز الهاء في « أهل » بل فصل بينها بالفتحة التي هي صوت من بنية الكلمات ولا تنقل أهمية في الأبحاث الصوتية عن الهمزة أو الهاء . كذلك لم تتجاوز الراء « اللام » في « أرل » بل فصلت الضمة بينهما .

ثم عرض ابن جني للرباعي وراه بعد كلام طويل أقل من الثلاثي ، ولهذا كان من الطبيعي في رأي ابن جني أن ما يهمل من الرباعي أكثر مما أهمل من الثلاثي ، وضرب مثلا لهذا قائلا : إن ما يمكن أن يكون من الأحرف الأربعة (الباء القاف . العين . الراء) نحو أربعة وعشرين تركيبا ، المستعمل منها أربعة وهي :
عقرب . بزقغ . عرقب . عبقر

كذلك يرى ابن جني أن الكثرة الغالبة من مشتقات الخناني قد أهملت ، فما يمكن أن يتكون من حروف « سقرجل » يزيد على مائة تركيب لم يستعمل منها إلا هذه الكلمة . فهو بهذا يرى أنه كلما زادت حروف الكلمة قلت مشتقاتها المستعملة في اللغة بسبب الاستئقال .

على أن ابن جني قد أحس في نظرية الاستئصال هذه نواحي نقص فأراد تدعيمها بحجج أخرى تليها تليسا ، وتكلف في دعمها مشقة وعنتا ، فأحيانا يعزو الاستعمال أو الإهمال إلى حكمة رآها العربي في تفضيل صوت على صوت كما رأى استعمال « قضم » في اليابس من المأكولات و « خضم » في الرطب منها ؛ وذلك لما في القاف من قوة وشدة ليست في « الخاء » ١١ فإهمال بعض التراكيب قد يكون لسبب نجهله لبعد عهدنا عن زمن وضع اللغة ١١

وأغرب ما في كلام ابن جني منطق في تفسير إهمال ما أهمل من تراكيب بما لا نرى في حروفه استئصالا مثل « لجم » التي أهملتها المعاجم العربية ، مع سهولة النطق بها . فإن جني يرى أن إهمال هذا النوع في اللغة كان حملا على الرباعي ، فكما أهملت صيغ وتراكيب من الرباعي أهملت تراكيب من الثلاثي أيضا ١١

ونحن حين نقرأ كلام ابن جني في هذا الفصل نشعر بأن استعمال ما استعمل وإهمال ما أهمل كان مسألة موازنة واتفاق بين العرب ، وقد قصدوا قصدا إلى إهمال ما أهملوا لحكمة رأوها أو سبب عقلي منطقي دعا إلى هذا . فكان الخاصة من العرب كانوا يعتقدون المؤتمرات ويقررون قرارات في شأن الكلمات ١١

وقد يكون من العبث البحث عن سر ما أهمل من تراكيب ، ونلس الأسباب لمثل هذه الظاهرة التي هي نتيجة تطور اللغة العربية خلال قرون عدة لانكاد ندري عنها شيئا . وإنما الواجب أن ننظر إلى ما روى فعلا من كلمات مستعملة وأن نميز منها الكثير الشيع من القليل النادر لعلنا نصل إلى قاعدة مستبظة بما هو موجود ومعترف به ، وهو ما يشبه دراسة البلاغيين لفصاحة الكلمة والكلام .

فأهل البلاغة في كتبهم اشتهروا في وصف الكلمة بالفصاحة أن تكون خالية من تنافر الحروف ، ويضربون لهذا أمثلة منها : « الهضخ » ويقولون عنه إنه نبات في الصحراء ، ثم ينسبون إلى الخليل أنه قال بشأن هذه الكلمة . لقد سمعنا كلمة شنعاء هي الهضخ . ثم يختلفون في صحة هذه الكلمة ويرونها بعضهم

« المصنوع » ، ثم يستشهدون بكلمة أخرى جاءت في شعر امرئ القيس ويرونها أقل شناعة وهي « مستشرزات » ، في قوله يصف شعر محبوبته :

وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعشك
غداثره مستشرزات إلى العلا تضل المدارى في مثنى ومرسل

ولما حاولوا تفسير تنافر الحروف في هذين المثالين ضلوا الطريق العلمي الصحيح ، فأوا في المثال الأول أن العين والهاء لا يأتلف واحد منهما مع الآخر من غير فصل . والحقيقة أن الهاء والعين في « المصنوع » ، قد فصلت بينهما الضمة فلم يلتقيا التقاء مباشرا ، وعلى هذا لا معنى لاعتبارهم الفعل « هع » مع « من الشواذ » ، لأن الحركة قد فصلت بين الحرفين . وربما كان الثقل في كلمة « المصنوع » ، مرجعه مجاورة العين للنخاء مجاورة مباشرة وكلاهما من حروف الخلق التي لا يجاور بعضها بعضا في الكلمة الواحدة إلا نادراً .

أما تفسيرهم لتنافر الحروف في « مستشرزات » ، فبعيد عن الصواب أيضا . وكان الواجب أن يعزى هذا إلى مجاورة السين للتاء مع مجاورة الشين للزاء في الكلمة الواحدة ، وهو ماندر في اللغة العربية . وعلى هذا فما روى عن عثمان أنه قال « ميعادكا يوم كذا حتى أتشزن » ليس فيه تنافر حروف ، لأن الحروف في كلمة « أتشزن » ، قد فصلت بينها الحركات .

وقد اختلف القدماء من أهل البلاغة في معنى تنافر الحروف فراه بعضهم في تباعد حروف الكلمة من حيث الخرج ، ورآه البعض الآخر في تقارب الحروف . كذلك ذهب بعض البلاغيين إلى أن تقارب الحروف حسن لا تنافر فيه واستشهد على هذا بكلمات مثل :

الشجر . الجيش . الفم

ولكن الحروف المتقاربة هنا قد فصلت الحركات بينها ، مما يسر النطق بها . فلا شاهد لهم يؤكد ما ذهبوا إليه في مثل هذه الكلمات . أما قولهم إن التباعد

قيسج واستشهادهم على هذا بكلمة مثل « ملع » فردود عليه بأن قيسج « ملع » ليس في حروفها وإنما قد يلتبس في غرابتها .

ولعل الذين رأوا تباعد الحروف حسنا سائغا كانوا أقرب إلى الصواب .
فقد اشترط الخفاجي لحسن الكلمة أن تتباعد حروفها ^(١) .

وقد نقل البلاغيون عن ابن جني في كتابه سر الصناعة أنه قسم كلام العرب إلى أقسام ثلاثة :

(١) ما تباعدت حروفه وهو أكثر الكلمات مثل «عجب» .

(٢) ما ضعف فيه حرف من الحروف مثل مد .

(٣) وأقل كلمات اللغة تلك التي تقاربت فيها الحروف .

وقد بنى أهل البلاغة ، على قول ابن جني قواعد لتنافر الحروف يمكن أن تلخص فيما يلي :

١ - خير التراكيب في الكلمات وأكثرها شيوعا تلك التي تبدأ بحرف من حروف الحلق يليه حرف من حروف الفم يليه حرف من حروف الشفة مثل «عجب» .

ومثل هذا النوع في الحسن وشيوع الاستعمال تلك الكلمات التي تبدأ بحرف من الفم ثم حرف من الشفتين ثم ثالث من الحلق مثل «دمع» .
واعتبروا الكلمات التي تبدأ بحرف من الحلق ثم آخر من الشفتين ثم ثالث من الفم أقل شيوعا مثل «عمد» .

كذلك تلك الكلمات التي تبدأ بحرف من حروف الفم يايه آخر من حروف الحلق يليه ثالث من حروف الشفة بما قل شيوعه .

٢ - وقد حدثونا بأن أقل التراكيب استعمالاً وأندرهما تلك التي تبدأ بحرف الشفة ثم حرف الحلق ثم حرف الفم مثل « معد » .

٣ - كذلك اشترطوا في حسن الرباعي والخماسي أن يتضمن الواحد منهما حرفاً من حروف الذلاقة .

هذا هو معنى تنافر الحروف عند القدماء وتفسيرهم له . ونحن حين ننظر لمثل هذا البحث في ضوء القوانين الصوتية الحديثة ، نرى أن شيئاً هاما قد فات القدماء ولم يفتنوا إليه ، وهو أن لمعرفة ثقل الحروف في توليها يجب أن نذكر دائماً أن المجاورة بين الحرفين يجب أن تكون مباشرة ، فلا يفصل بينهما بحرف أو حركة . ونحن نستعرض هذا النوع من الأحرف الشبيهة بأحرف المد وتلك هي : اللام . النون . الميم . الواو . الياء . والراء .

نرى أن مجاورة حرف من هذه الحروف لأي حرف آخر من حروف الهجاء تستسيغها الأذان ولا يتعسر فيها النطق .

أما في غير ذلك من الحروف فالأمر يختلف : فإحياناً نرى مجاورة الحرفين ثقيلة لا تستريح إليها الأذان ، ونجد في النطق بها بعض المشقة والعنت . وكلما تباعد الحرفان المتجاوران في المخرج أو الصفة سهل النطق وتلاصقت الحروف .

ويمكننا أن نرجع عسر النطق بالحروف المتجاورة إلى سببين أساسيين :

١ - الجهد العضلي :

وهو سبب عام تترك فيه كل اللغات . فكل حرف أو مجموعة من الحروف تتطلب جهداً عضلياً أكثر ، نستطيع أن نعدّها حروفاً رديئة الموسيقى تأبأها الأذان ولا تستسيغها .

فالهمزة في اللغة العربية من أشق الحروف وأعسرّها حين النطق لأن مخرجها فتحة المزمار ، ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يخنق . وقد عرف القدماء

لها هذه الصفة ، وأحسوا بها ، فشاع بينهم من أجل هذا التخلص من الهمزة
بجعلها حرف مد حيناً ، وسقوطها من الكلام حيناً آخر ^(١) .

ومثل الهمزة في الجهد العضلي القاف ، تلك التي تطورت من أجل ثقلها
وصعوبة النطق بها تطورات كثيرة في اللهجات الحديثة ، فأحياناً ينطق بها همزة
وأحياناً جيماً قاهرية .

كذلك أحرف الاطباق وهي :

الضاد . الطاء . الظاء . الصاد .

فكل هذه تتطلب للنطق بها وضعاً خاصاً للسان يحمل المتكلم بعض المشقة
إذا قيسَتْ بنظائرها من الحروف غير المطبقة مثل :

الذال . التاء . الدال . السين .

وقد أدت صعوبة النطق بحروف الاطباق أننا نلاحظ الميل إلى التخلص
منها في اللهجات الحديثة .

والكلمة التي تتضمن أكثر من حرف من الحروف السابقة ولو لم يتجاورا ،
تعد من الكلمات المسية النطق التي لا نستريح لموسيقاها .

ب - قلة الشبوع : وهذا سبب خاص يختلف باختلاف اللغات . فاقبل

شيوخه في لغة قد يكثر شيوخه في لغة أخرى . ويترتب على كثرة الشبوع
الألفة ، فكثرة تردد التركيب في اللغة يكوّن عند أهلها عادة من العادات
اللغوية . وما يخرج عن تلك العادة في اللغات الأخرى ، يعد غريباً غير مألوف
لا تستريح إليه الأذان وتعتش الألسنة في نطقه . ويعرف منا من تعلم اللغات
الأجنبية هذه الحقيقة ويدركونها تمام الإدراك . فالتركيب النادر في لغتنا

(١) انظر أحكام الهمزة في كتاب الأصوات اللغوية صفحة ٧٦ .

والشائع عند غيرنا نجد حسيرا على ألسنتنا، ويتطلب منا مرانا طويلا قبل أن نتقنه . فالمصري أو العربي بوجه عام حين يتعلم اللغة الانجليزية ويصادف كلمة مثل Indigestion يتعثر في نطقها ، ذلك لأن حروفها قد ركبت تركيبا نادر الوقوع في لغته وليس بما تعودته ألسنتنا وأسماعنا ، لذلك تنبو مثل هذه الكلمة في الأسماع والألسنة . وما يسميه أهل البلاغة بحاسة الذوق في مثل هذه الأمور ليس في الحقيقة إلا وليد التجربة المتكررة ، تلك التي تولد العادة والآلفة ، وبالعادة يصبح النطق سليقة ولا يجد المتكلم بلغته مشقة أو عسرا كذلك الأجنبي عنها . ومثل هذا مثل الموسيقى الغربية لا تألفها آذاننا ولا نستطيع حين نسمعها للمرات الأولى ، فإذا ألفناها أحببناها .

واللغة العربية في تركيب أحرف كلماتها تتخذ طريقها الخاص ونهجها الذي تتميز به . ويكاد يتلخص هذا النهج في :

(١) ندرة تلاقى أصوات الحلق بعضها مع بعض ، بل لا يكاد يلتقي فيها إلا العين والهاء ، ونرى العين أسبق دائما مثل : يهد ، ، فإذا اتصل بالكلمة ضمير الغائب المتصل نرى كلا من حروف الحلق يمكن أن يجاور هذه الهاء مثل :
يحدثه ، يبلغه ، يسلمه

(٢) ندرة تلاقى الحروف القرية المخرج أو الصفة :

أ — فتلاقي اللام والراء والنون بعضها ببعض لا يكاد يوجد في اللغة العربية ب — وكذلك تلاقي الميم والفاء والباء بعضها ببعض غير معروف في تراكيب التكدلة العربية .

ج — ندرة التقاء صوتين من أصوات الصفيير ، أو بعبارة أدق صوتين من تلك الأصوات الشديدة الرخاوة مثل :

الزاء ، السين ، الذال ، التاء ، الشين

د — ندرة التقاء حرفين من أحرف الأَطْباق أو التقاء حرف واحد منها مع نظيره غير المطبق

ه — التقاء أصوات أقصى الحنك بعضها مع بعض نادر أيضا في اللغة العربية وتلك هي :

القاف . الكاف . الجيم القاهرية .

و — التقاء أحرف وسط اللسان مثل . .

الجيم^٩ (المعطشة) والشين .

تلك هي الضوابط العامة التي تلخص لنا تنافر الحروف في اللغة العربية ، والتي إذا صادف أن وردت في كلمة من الكلمات تعثرت الألسنة في نطقها ، وثقلت على الإسماع ، ولذلك نعدّها كلمة غير موسيقية أو رديئة الموسيقى يتجنبها الفصحاء في كلامهم ، ويفر منها الشعراء في أشعارهم إلا حين يضطرون إليها لإضطرارها ولا يجدون عنها مدوحة وجيئذ ، يعاب عليهم استعمالها ، ويتخذها النقاد مواضع طعن في الفاظ الشاعر .

وثقل الكلمات أو صعوبة النطق بها أمر نسبي في اللغات ، فما يصعب في لغة قد يسهل في أخرى . وهو في كلمات اللغة الواحدة أمر نسبي أيضا ، ولا نستطيع أن نضع حدا فاصلا بين الكلمات الصعبة والكلمات السهلة . فليست الصعوبة فيما صعب منها بنسبة واحدة ، وليست السهولة فيما سهل منها بنسبة واحدة . فالكلمات الصعبة تتفاوت في صعوبتها وكذلك الكلمات السهلة تتفاوت في السهولة . والضوابط السابقة تحدد لنا أقصى مظاهر الصعوبة في الكلمات . وكلمات اللغة التي تنطبق عليها تلك الضوابط إما معدومة الوجود في الاستعمال أو نادرة جدا بحيث لا نكاد نظفر لها في الآداب المروية إلا بعدة أمثلة .

وهناك مراتب أدنى في الصعوبة تعزى أيضا للسببين الأساسيين اللذين أشرنا

اليها أنفا وهما : الجهد العضلي وقلة الشيوخ : -

ا - جميع الكلمات الكثيرة الحروف يمكن أن تعد بوجه عام من الكلمات الصعبة ، ذلك لأنها تتطلب جهدا عضليا أكثر ، فوق أنها قليلة الشيوخ في اللغة العربية . والكثرة الغالبة من كلمات هذه اللغة لا تكاد تزيد على أربعة أحرف ويقل عدد الكلمات كلما زادت حروفها عن هذا ، حتى تصل إلى ستة من الحروف في الأفعال وسبعة في الاسماء ، ثم لا نراها تتجاوز هذا العدد .

ب - ويزيد من صعوبة الكلمة الكثيرة الحروف أن تتضمن حرفا أو حرفين من تلك التي تحتاج إلى مجهود عضلي أكثر مثل :
القاف وأحرف الاطباق وبعض حروف الحلق والراء .

ج - من المسلم به في النظريات الصوتية الحديثة أن الأحرف الانفجارية التي كان القدماء يسمونها بالشديدة كالطاء والذال والكاف والباء والجيم القاهرية ، أسهل من نظائرها الرخوة كالسين والزاء والتاء والناث والذال والشين والفاء ، ولذلك يلاحظ أن الطفل حين يتعثر في نطقه يميل عادة إلى قلب الحرف الرخو إلى نظيره الشديد فقد يجعل السين تاء ، والزاي أو الذال دالا ، والتاء تاء والفاء باء وهكذا . وهذا هو ما تفسر به تطور بعض الأحرف الرخوة في العربية الفصحى إلى نظائرها الشديدة في اللهجة العامية . فالتاء ينطق بها تاء والذال دالا ، لأن لهجات الكلام في طورها تتخذ عادة أيسر الطرق وما يحملها أقل مجهود عضلي .

فستطيع إذن أن نستنتج من هذا أن الكلمة الكثيرة الحروف إذا تضمنت أحرفا رخوة متعددة ولو لم تكن هذه الأحرف متجاورة ، تعد من الكلمات الصعبة النطق .

د - كذلك مما يقرره علم الاصوات اللغوية أن أحرف أقصى الحنك أشق من

نظاؤها التي مخرجها طرف اللسان مثل :
الكاف إذا قورنت بالتاء . ولهذا نسمع الكاف في لغة الأطفال تاء ،
فيقولون أحيانا « تلب » بدلا من « كلب » ، والطفل الانجليزي يقول
tat بدلا من Cat . وعلى هذا فالكلمة الكثيرة الحروف التي تتضمن
كافين غير متجاورتين أشق من تلك التي تتضمن تامين .

هـ — وأخيرا نقرر هنا ما أجمع عليه علماء الأصوات من أن الأحرف
المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين ، مما تتطلبه
نظاؤها المجهورة . فالأحرف المهموسة مجهد للتنفس ، ولحسن الحظ
نراها قليلة الشيوع في الكلام ، لأن خمس الكلام يتكون عادة من
أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة . فإذا تصادف
أن اشتملت الكلمة الكثيرة الحروف على عدد من الأحرف المهموسة
عدت من الكلمات الأنجدة الثقيلة إلى حد ما .

من كل هذه الضوابط السابقة نستطيع الحكم على مراتب الصعوبة في الكلمة
العربية ، ونعلم أن أسهل الكلمات نطقا تلك التي تتركب من الأحرف الآتية :
اللام . التون . الميم . الدال . التاء . الباء . أحرف المد .
نسوق بعد هذا عدة أمثلة لكلمات يستشهد بها أصحاب البلاغة في كتبهم
لتبيان تنافر الحروف والتعثر في النطق .

(١) يروى أن امرأ القيس قال :

« رب جفنة مشعجرة ^(١) وطعنة مسحفرة ^(٢) تبقى غداً بأفجرة »
ولاشك أن الكلمتين مشعجرة ومسحفرة مما تعثر فيه الألسنة لطولهما وأولا ،
ولاشتمال الأولى منهما على التاء التي شقت على الاستنفاظ في لهجات الكلام إلى تاء ،

وعلى الجيم العربية الفصحى التي أصبحنا نشعر ببعض العنت حين النطق بها . وربما كان مثل هذه السكلة أقل صعوبة في نطق القدماء من العرب الذين كانوا يحسنون نطق هذين الحرفين . أما المشقة في كلمة مسحتفرة ، فذلك لتضمنها ثلاثة من الأحرف المهموسة التي هي أيضا رخوة : السين والحاء والفاء .

(٢) قال أبو تمام :

قد قلت لما اطلختم^(١) الامر وانبعث عواء^(٢) تالية غبسا^(٣) دهاريسا^(٤)
في هذا البيت كبتان طويلتان هما ، اطلختم ، و « دهاريس » ، ولا شك أن الأولى أشق لتضمنها الطاء والحاء وكلاهما من الحروف التي تتطلب جهدا عضليا أكثر .

(٢) تروى كتب اللغة التراكيب الآتية :

ا — جادله فاجر نقش^(٥) واخر نظم^(٦)

ب — اجرثم^(٧) القوم ج — احجنشش^(٨) بطن فلان

د — اخرور^(٩) بنا الطريق . ه — اقلعط^(١٠) شعره

و — اطرغم علينا^(١١)

ولا شك أن مثل هذه الكلمات إن صحت روايتها ، بما يثقل على اللسان وتنفر منه الأذان لطولها أولا ، وتضمنها من الحروف ما يتطلب جهدا عضليا أكثر ، ولهذا تعد رديئة الموسيقى يتجنبها المجيدون من الشعراء .

كل هذا إذا نظر للكلمة كوحدة مستقلة ، أما حين ننظر إلى البيت من الشعر أو شطر منه ، فقد نجد أحيانا ما يسمى بتنافر الكلمات مجتمعة . وهذه ظاهرة تعرض لها أهل البلاغة في كتبهم وسموها في بعض الأحيان « المعاطاة اللفظية » ، فسروها بأن النقل على اللسان يكون في البيت أو الشطر ككتلة ،

(١) اشتد (٢) أيلة حالكة الظلام (٣) الشديدة الظلمة (٤) الدهاريس الدوامي

(٥) غضب (٦) تكبر (٧) اجتمعوا (٨) عظم (٩) طال وامتد (١٠) بعد

وصلب (١١) تكبر

لا في الكلمة الواحدة منه . وقد تكون الكلمة في هذا النوع من الآيات سهلة النطق إذا أخذت وحدها ونطق بها مستقلة ، فإذا اجتمعت مع غيرها من نظائرها أو أشباهها شعرنا بثقل البيت أو الشطر . وأهل البلاغة يمثلون لهذه الظاهرة

بقول القائل :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

بل يبالغ بعض الرواة فيروى الشطر الثاني من هذا البيت :

وما بقرب قبر حرب قبر ١١

ويستشهدون أيضا بقول القائل :

وازور من كان له زائرا وعاف عافى العرف عرفانه

ويرون في البيتين منتهى ما يمكن من الثقل . ثم يمثلون لما هو أخف أو أدنى رتبة في الثقل على اللسان بقول أبي تمام :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معى وإذا ما لمته لمته وحدى

وقد اضطرب شرح البلاغيين لهذه الظاهرة بعض الاضطراب ، ولم يوضحوها لنا التوضيح الكافي الذى نطمئن اليه .

ويظهر أن السر في ثقل هذا النوع من الآيات يرجع إلى أحد سببين أساسيين هما :

(١) اشتغال البيت أو الشطر من البيت على حرف من الحروف التى تتطلب جهدا غضليا مكررا عدة مرات في كلمات مختلفة .

(٢) زيادة تكرار الحرف الهجائى عن نسبة شيوعه في اللغة العربية .

وهذان السببان يتداخلان في بعض الأحيان ، ويصعب وضع حد فاصل يفصل بينهما .

(١) أما السبب الأول فيمكن بوجه عام أن نعد الحروف الآتية من التي تحتاج إلى ذلك الجهد العضلي وإن كانت تتفاوت في هذا :

حروف الحلق : الهمزة . الهاء . العين . الحاء . الخاء . الغين .

حروف أقصى اللسان : القاف . الكاف .

حروف وسط اللسان : الجيم . الشين .

حروف الاطباق : الصاد . الضاد . الطاء . الظاء .

فاذا تكرر حرف من هذه الحروف السابقة في بيت أو شطر منه استطعنا أن نحكم على ثقله في النطق ، ثم نفور الأذن منه ، ويتبع هذا رداءة الموسيقى اللفظية . وحدها التكرار أو عدد المرات التي يسمح بها في تكرار حرف من الحروف لا يمكن معرفته إلا بالرجوع إلى السبب الثاني وهو نسبة شيوع هذا الحرف في اللغة .

(٢) ولا بد لوضوح السبب الرئيسي الثاني من إحصاء دقيق يتناول نماذج كثيرة من الكلام العربي لنصل إلى نسبة شيوع كل حرف من أحرف الهجاء في اللغة العربية . على أني في بحث شرحت في كتاب الأصوات اللغوية ^(١) استطعت الوصول إلى نسب تقريبية لشيوع الحروف في القرآن الكريم وهي :

في كل ألف من الحروف ترد : اللام ، ١٢٧ مرة والميم ١٢٤ والنون ١١٢ والهمزة ٧٢ والهاء ٥٦ والواو ٥٢ والياء ٥٠ والباء ٤٣ والكاف ٤١ وكل من الراء والفاء ٣٨ والعين ٣٧ والقاف ٢٣ وكل من السين والذال ٢٠ والذال ١٨ والجيم ١٦ والحاء ١٥ والخاء ١٠ والصاد ٨ والشين ٧ والضاد ٦ وكل من العين والثاء ٥ وكل من الزاي والطاء ٤ والظاء ٣ .

فاذا تصورنا أن الشطر من البيت يشتمل عادة على ما يقرب من ٢٠ حرفا استطعنا أن نصل إلى الضوابط الآتية : —

ا - يغلب أن يشتمل الشطر من البيت على ثلاثة أو أربعة من الأحرف الآتية : اللام والميم والنون .

ب - وعلى مرتين أو ثلاثة مرات من الأحرف التالية :
الهمزة . الواو . الهاء . التاء . الياء . الباء . الكاف .

ج - وعلى مرة أو مرتين من الأحرف :
الراء . والقاف . والعين . والقاف . والسين . والذال

د - وعلى مرة واحدة من الحروف .

الذال . الجيم . الحاء .

هـ - أما باقي الحروف فتلك هي النادرة الشبوع

وفي حدود هذه الضوابط نستطيع الحكم على تكرار الحروف في الشطر من البيت ، وأن نضع مراتب لثقل الكلمات مجتمعة . فتركز اللام غير تكرر القاف مثلا . وإذا قلنا تكرر اللام في الشطر من البيت ثلاث مرات لا تقبل تكرر القاف مثل هذا العدد . هذا هو السر في ثقل النطق بالشطر : « وليس قرب قبر حرب قبر » فقد تكرر فيه القاف فوق طاقها ، كما تكررت فيه الراء فوق طاقها . كذلك في الشطر « وعاف عافى العرف عرفانه » تكررت الفاء فوق أقصى ما يحتمل لها من تكرار في اللغة العربية . ولذلك لم نجد غضاضة في تكرر الميم في قوله تعالى « وعلى أمر بمن معك » .

ولسنا ننفي هنا هذه الضوابط التحديد الدقيق ، بمعنى أن تكرر الميم إذا زاد في الشطر الواحد على أربع مرات كان قبيحا ، وإنما هي ضوابط تقريبية على ضوئها نستطيع الحكم على التكرار المقبول والتكرار القبيح الذي يسيء إلى موسيقى البيت .

وقد عد بيت أبي تمام في مرتبة أدنى من حيث ثقله ، لأن تكرار الهاء وإن زاد عن القدر المعبود في اللغة إلا أن الزيادة لم تصل إلى حد المبالغة . أما تكرار الهاء في هذا البيت فقبول .

نسوق بعد هذا أمثلة لزيادة توضيح هذه الظاهرة :

(١) قال أبو تمام :

والمجد لا يرضى بأن ترضى بأن . . يرضى امرؤ يرجوك إلا بالرضا
فتكرر حرف انضاد هنا زاد كثيرا عما يحتمل في مثل هذا العدد
من حروف البيت .

(٢) وقول القائل :

لو كنت كنت كنت السر كنت كما . . كنا وكنت ولكن ذلك لم يكن
فتكرر الكاف والتاء في الشطر الأول وتكرر الكاف في الشطر الثاني .

(٣) قال المتنبي :

فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشا قلاقل^(١) عيس كلهن قلاقل^(٢)

(٤) وإن الذي بيني وبين بني أبي وبين بني عمي لمختلف جدا

وتكرر الباء هنا محتمل إذا قيس بتكرر القاف في بيت المتنبي ، وذلك
لخفة الباء أولا ، ولأن تكررها وإن زاد عن المعبود غير مبالغ فيه بالنسبة
لما ينتظر منها .

وهنا نرى أياتنا لشوق كان اختيارنا لها بمحض المصادفة وهي

قوله في الغزل :

خدعوها بقولهم حسناء وألغواني يغرهن التبناء

(١) جمع قلقة وهي الناقة الخفيفة السريعة (٢) جمع قلقة أي حركة

أثراها تناست اسمي لما كثر في غرامها الأسماء
 لم رأني تميل عني كأن لم تك بيني وبينها أشياء .
 نظرة فابتنسامة فسلام فكلام فوعد فلقاء
 فليس في كلمات هذه الآيات حين نبجها واحدة واحدة ، كلة توصف
 بتنافر الحروف ، وليس في هذه الكلمات مجتمعة ما يمكن أن يعد بما يتقل
 النطق به ، ولكن هل كل الآيات بنسبة واحدة في السهولة ؟ إني أشعر أن
 الشطر الأول من البيت الأول أشق من الأشطر الأخرى ، أو أن الأشطر
 الأخرى أسهل منه نطقا ، وذلك لتضمنه عددا من الأحرف التي تتطلب جهدا
 عضليا أكثر ، ففيه من حروف الحلق :
 الحاء والعين والهاء والهمزة ، وفيه القاف . ولو أن الشاعر استعمل كلمة
 مثل ، وصفوها ، بدلا من ، خدعوها ، لأصبح الشطر من الناحية الموسيقية
 أسهل وأرق ، أو لو أنه جعل الشطر :
 فتتوها بقولهم حسناء
 لزادت سهولته ورقته وحسنت موسيقاه اللفظية ، أما معناه حينئذ فقد تختلف
 فيه الأراء ، ولذلك لا أعرض له بخير أو شر !
 دعنا نقارن بين قصيدتين قيلتا في ظروف متشابهة ، ونظمتا من وزن واحد
 وقافية واحدة ، الأولى للشاعر العباسي البحتري يصف فيها إيوان كسرى ،
 والأخرى لأمير شعرائنا شوقي أيام نفيه بالآندلس . وقد ذكر شوقي في مقدمة
 لقصيدته أن قصيدة البحتري حركته وأثارت خياله فنهج نهجها ونسج على
 منوالها . ومقارنتها هنا لا تعدو الناحية الموسيقية للآيات الأولى في كل من القصيدتين .
 قال البحتري :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا (١) كل جيس (٢)
 وتماسكت حين زعزعني الدهر — التماس منه لتعسى ونكسى

تُبلِّغُ منُ صباية العيشِ عندي طففتها ^(١) الأيامَ تطفيفِ بخس
وبعيد ما بينَ وارِدِ رُفهِ ^(٢) عَالَ ^(٣) شربه ووارِدِ خمس
وكانَ الزمانُ أصبحَ محمُو لا هواءَ مع الأَخسِ الأَخسِ
واشتراني العراقَ خطّة غن بعدِ يعي الشَّامَ بيعة وكس
لا تَزِرني مزاولا لاختباري عند هذى البلوى فتَنكر مَسِي
وقدِما عهدتني ذا هَنات آياتِ على الدنِياتِ مُشمِس ^(٤)

* * *

ويقول شوقي :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكُر الى الصبا وأيام أنسى
وصفالي مُلاوة من شباب صُورت من تصورات ومس
عصفت كالصبا اللعوب ومُرت سِنَّة حُلوة ولذّة خُلُس
وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسـاجِرُ الزمانِ المؤسَى
كلـامـرت الـيالـى عليه رق والعهد في الـيالـى تفسى
مستطار إذا البواخر رنت أول الليل أو عوت بعد جرس
راهب في الضلوع للسفن فطُن كلبا ثُرُن شاعن بنقس

* * *

فتحن زى أن الشاعرين قد ترفعا عما يمكن أن يسمى تنافر الحروف مجتمعة ،
فاذا قسنا موسيقى الآيات بمقياسنا الحديث وبما تستطيعه ألسنتنا حين النطق
بالأحرف العربية وجدنا في آيات البحري بعض العبارات التي يمكن أن تعد
بمجردة بعض الأجهاد مثل قوله :

(١) انقصتها في الكيل (٢) يرد الماء كلما أراد (٣) شرب غير كاف متقطع
(٤) عزيزة متمنعة

(١) « عن جدا كل جنس » ، وذلك لأن الجيم العربية الفصيحة قد أصبحت عما يتعثر فيه بعض الناس في العصور الحديثة ، وتكررها هنا قد يزيد من هذا التعثر .

(٢) « حين زع عنى الدهر » ، و « طففتها الأيام تطفيف » ، عبارتان يتطلبان الحذر في النطق خشية الزلل فيه .
ونرى نفس الظاهرة في نواح من أبيات شوقي مثل :

(١) « رق والعهد في الليالي تقسى » ، فتردد القاف هنا وهى على ما نعلم من شدة وتطورها في طجة كلامنا ، قد يجعل هذا الشطر مجهدا بعض الاجهاد . ولو قد استبدل الشاعر بكلمة « رق » ، كلمة أخرى مثل « حن » ، لسهل الأمر علينا .

على أنه في كل من أبيات البحرى وشوقي ظاهرة موسيقية لم نشأ أن نعرض لها من قبل ، وتلك هى أن تردد بعض الحروف أو التكرارات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقى تستريح إليه الأذان وتقبل عليه . فتردد حرف السين في قول البحرى « صنت نفسى عما يدنس نفسى » ، وإن جاوز المعبود في شيوع السين بعض المجاوزة ، قد حسن من موسيقى الشطر ، لأنها وقعت في مواضع من الشطر موفقة وإن لم تكن مقصودة قصدا أو لم يتعمدها الشاعر حين نظم ، فهذا تكرار غير مبالغ فيه قد زاد موسيقى الشطر حسنا وجودة . ومثل هذا كتل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعضها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا . فليس تكرار الحروف قبيحا إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من التكرارات يجعل النطق بها عسيرا . فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوته . وليس يتأق هذا لكل شاعر ، كما لا يكون مع كل الحروف ، ولذلك نحذر المبتدئين من الالتجاء إليه .

ونلاحظ أن تردد الأصوات في أبيات البحترى أكثر منه في أبيات شوقي ،
فقد جاء في أبيات البحترى :

- (١) صنت نفسى عما يدنس نفسى (٢) القاسا منه لتعسى ونكسى
(٣) الأخص الأخص (٤) بعد بيعى الشام بيعة
(٥) لا تزرنى مزاولا

أما في أبيات شوقي على سهولتها ورقتها فلا نلاحظ فيها غير :

- (١) صورت من تصورات (٢) عصفت كالصبا
(٣) ولا مصر هل سلا

ففي أبيات البحترى تفنن موسيقى ، وفي أبيات شوقي انسياب في الموسيقى كما
ينساب الجدول الهادى . واحتمال تعثر القارىء الناشئ في أبيات البحترى
أكثر من احتماله في أبيات شوقي . أما من يحسنون الإنشاد ومن نالوا من الثقافة
اللغوية قسطا وافرا فيشعرون بالتردد الموسيقى في أبيات البحترى أكثر مما يمكن
أن يحسوا به في أبيات شوقي .

ولست أدري لم شطح خيالى حين قرأت القطعتين فتصورت نفسى كأنما
أستمع إلى نوعين من الموسيقى : أحدهما من النوع العميق الذى يتفنن فيه الملحن
بكل وسائل الافتنان مثل « سيمفونيات » بهوفن وكان ذلك مع أبيات البحترى ،
والنوع الآخر من الموسيقى الخفيفه المحبوبة التى لا تكاد تسمعها الأذان حتى تلتقفها
القلوب التى يعجبهم الخاصة والعامة ويطربون لها مثل « فلس » للمؤلف الموسيقى
« اشتراس » ، وكان ذلك مع أبيات شوقي .

فومسيقى البحترى هنا موسيقى الخاصة من الناس الذين ألفوا البحث والتفتيش
عن أسرار اللغة ودقائقها ، أما موسيقى شوقي فى أبياته فهى فى متناول الجميع
وموضع إعجاب الجميع .

كل هذا حين نتجرد في نقدنا عن التأثير بمعاني الآيات . ولكن هل ينسلح حقاً أن يتجرد الناقد من كل تأثير بمعاني الشعر ؟ إن المرء يتوقع في موسيقى ألفاظ الشعر الغزلي شيئاً غير الذي يتوقعه في وصف معركة أو في هجاء أو في موضوع سياسى حماسى ، ولكن الشاعر في كل الحالات مقيد بالتماظ للغة ، وليس في مقدوره اختراع ألفاظ تنسجم كل الانسجام مع معانيه ، ولكنه يتخير من قاموس اللغة أصلح الألفاظ لمعانيه فيوفق في اختياره أحياناً ، ويفتقد ما يطلبه أحياناً أخرى .

ويحاول الشاعر أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة . وهنا تكون المخالفة بين نسبة شيوع الحروف في اللغة شعرها ونثرها ، ونسبة شيوعها في لغة الشعر وحدها . وكما قسم المعنى إلى عنيف ورفيق يمكن أن تقسم الحروف إلى قسمين : أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرفيق الهادى . ومرجع هذا التقسيم في الحروف صفاتها ووقعها في الأذان . وربما كانت الأحرف الآتية أنسب الحروف للمعاني العنيفة :

الحاء . القاف . الجيم . الضاد . الطاء . الظاء . الصاد .

فإذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها بما يستقيح أو بما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة ، أحسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لانحسبها مع غيرها من الحروف . ذلك هو الكمال المطلق في موسيقى الشعر ، ولكنه بعيد المنال لأن الشاعر مقيد بألفاظ اللغة ، وليس له من الحرية ما عند الموسيقى في تركيب نغماته .

قارن بين قول البارودى :

وبحر من الهيجاء خضت عبابه ولا عاصم إلا الصفيح المشطّب
تظل به حمر المنيا وسودها خواسر في أرونها تتقلب

توسطه والحيل بالحيل تلتقى ويبيض الطبا في الهام تبدو وتغرب
فازلت حتى بين السر موقفي لدى ساعة فيها العقول تغيب

وبين قوله :

ألا يا حمام الأيك ألفتك حاضر وغصنك ميساد فقيم تنوح
غدوت سليا في نعيم وغبطة ولكن قلبي بالغرام جريح
فان كنت لى عونا على الشوق فاستعر لعينك دمعاً فالبسكاه مريح
ولم افدعنى من هديك وانصرف فليس مسوا باذل وشجيع

فلا شك أن موسيقى الآيات الأولى أعنف منها في الآيات الأخرى ،
دون تأثر بالمعنى في كل . وربما كان السر في عنف الأولى أنها تتضمن من
الأحرف التي أشرنا إليها ضعف ما تتضمن الأخرى من تلك الأحرف .

« ٢ »

جرس الالفاظ في البديع

لا يتم الحديث عن موسيقى الالفاظ إلا بإشارة مريضة لما جاء في كتب
أهل البديع عنها . فقد قسموا البديع إلى نوعين :

(١) معنوى : وهو الذى تتعلق المهارة فيه بناحية المعنى . أى أن أساس
النظر والبحث في هذا النوع معانى الكلام من تشريح ونظم والمهارة في اللعب
بهذه المعانى والتفنن في طريقة عرضها . على أن هذا النوع وإن خرج في جملته
عن نطاق ما رسمناه لهذا الكتاب ، تتضمن أموراً تتصل اتصالاً وثيقاً يبحث

موسيقى الألفاظ . ولكننا إثارا للايجاز نصرف النظر عنها ونكتفى بالحديث عن النوع الثاني .

(٧) اللفظي : هذا النوع من فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ . فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى ، وحتى يسترعى الأذان بألفاظه كما يسترعى القلوب والعقول بمعانيه . فهو مهارة في نسج الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها . ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعا أمر واحد : وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع . ويجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية ، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية .

وأهل البلاغة حين يعرضون للبديع اللفظي يرونه أقساما :

١ - منها ما يسمونه الجناس أو التجنيس : والجناس عندهم قد يكون تاما كما في مثل الآية الكريمة : « ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة » . ومثل قول الشاعر :

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحيى بن عبد الله

فقد تردد في المثالبين كلمة بعينها واختلف معناها في كل مرة .

أما الجناس الناقص فيمثلون له بمثل هذه الآية الكريمة ، والتفت الساق بالساق إلى ربك يومئذ المساق ، وبمثل الآية « وهم يهون عنه ويتأون عنه » وبمثل قول الخنساء :

إن البكاء هو الشسفا . من الجوى بين الجوانح

وفي كل هذه الأمثلة نلاحظ عناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام وما يتبع هذا من إيقاع موسيقى تطرب الأذان وتستمتع به الأسماع . ولا شك

أن مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية .

وقد أتى عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ، حين عرض للجناس والجناس أن يعترف لصاحبه بفضل ، ورأى أن الأمر كله يجب أن يكون مرجعه للمعنى . فهو يذكر الجمال في جرس الأصوات ويرجع مراعاة الجمال في الكلمة أو الكلام إلى دلالة الألفاظ . ولا شك أن عبد القاهر قد بالغ في هذا المبالغة غير محدودة . فجمال الجرس في الألفاظ أمر معترف به بين أهل الأدب ونقاده في كل الأمم ولا معنى لإنكاره كما حاول عبد القاهر . ويظهر أنه قد عاش في عصر بالغ فيه أهل الأدب في العناية بالناحية اللفظية فأخضعوا لها المعاني ، وتكلفوا في سبيل الإتيان بالبديع اللفظي وسائل أفسدت الكلام وأخرجته عن غرضه الأساسي وهو الإفهام ، إلى أصوات مكررة تتردد في نظام خاص دون أن تشمل على معنى جميل أو خيال حسن .

وتظهر مبالغة عبد القاهر حين تذكر أن نقاد الأدب قديمهم وحديثهم قد أجمعوا على أمر واحد : وهو وجوب إخضاع اللفظ للمعنى ولم يقل أحد منهم بإخضاع المعنى لللفظ . وإنما الذي تتطلبونه هو تجويد اللفظ والتفنن في طرق تنظيمه وتنسيقه حتى يكسب الكلام مع معانيه الجيدة لونا موسيقيا تهتم له القلوب حين يطرق الأسماع . وأهل البلاغة يختمون الحديث عن البديع اللفظي بقولهم : يجب أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني دون العكس وإلا كان الكلام كذئب من ذهب فيه سيف من خشب ،

فالفضيلة لا تزال فضيلة حتى يسرف الناس فيها . فالكرم إن أسرف في كرمه أصبح سقيا . ومع هذا فلم يقل أحد بالفض من شأن الكرم لأن بعض الناس قد أسرفوا فيه . وكذلك العناية بجرس الكلام يطلبها الأدباء ويستحسنها النقاد إلا حين يبالغ فيها . وليس بغض من شأنها نهج بعض المتأخرين ،

كذلك الذى روى عن «الصاحب» حين كتب لقاضى مدينة «قم» قائلاً
«أيها القاضى بقم» قد عزلناك فقم» فقال القاضى والله ما عزلنى إلا هذه السجعة.
والقاضى يشير بهذا إلى أن شغف «الصاحب» بالسجع هو الذى جعله يتلسس
أسباب عزله بمثل هذه العبارة المسجوعة.

ب — وهناك أصناف أخرى للبديع اللفظى يعرض لها أهل البلاغة فى
كتبهم نكتفى منها هنا بالإشارة إلى ماسمونه رد العجز على الصدر :
ومثلاً له بالآية السكرية «وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه» وبمثل
أقوال الشعراء :

تمتع من شميم عرار نجسد فما بعد العشية من عرار

* * *

ومن كان بالبيض الكواعب مغرماً فازلت بالبيض القواضب مغرماً

* * *

فدع الوعيد فما وعيدك ضايرى أطنين أجنحة الذباب يضير
كذلك ما يسمى بالسجع : وقد اعتبروه فى النثر كالفافية فى الشعر ومثلاً له
بمثل الآية السكرية : «فيا سرر مرفوعة وأكواب موضوعة» .

ومن السجع ما يكون فى الشعر ، ويسمونه بالمشطر ويمكن أن يمثل له
بقول مسلم بن الوليد :

موف على مهج فى يوم ذى رهج كأنه أجل يسعى إلى أمل
وقول أبى تمام :

تدير معتصم بالله منتقم لله مرتقب فى الله مرتغب
وقول شوقي :

تسرب فى الدموع فقلت ولّى وصفق فى الضلوع فقلت ثاباً
وليس هذا النوع من السجع إلا أن يضيف الشاعر إلى الفافية التى تبنى عليها

القصيدة ، قافية أخرى « داخلية » تكون في حشو البيت . وهذه القافية الداخلية تكون عادة مقصورة على بيت واحد أو عدد محدود من أبيات القصيدة . وإذا أتقنت كان لها وقع موسيقى جميل . ونحن نجد هذه القافية الداخلية واضحة كل الوضوح فيما يسميه علماء البلاغة « بالتشريع » ويمثلون له بقول الحريري :

يا طالب الدنيا الدنية إنها شرك الردي ، وقرارة الأكدار
دارمى ما أضحكك فى يومها أبكت غدا ، بعدا لها من دار
غاراتها لا تنقضى وأسيرها لا يفتدى ، بجلائل الأخطار

* * *

إلى غير ذلك من أصناف فصلتها كتب البلاغة . وقد يخرجنا الحديث عنها بأسهاب وإفاضة عما رسمناه لهذا الكتاب من أغراض ، وإنما أردنا بهذه الإشارة العاجلة أن نستكمل الحديث عن « موسيقى الألفاظ بذكر شيء عن علاج أهل البلاغة لها ونظرتهم إليها .



الفصل الثالث

عروض الخليل

« ١ »

كيف درسه القدماء

وجد « الخليل بن أحمد » نفسه في مكة المكرمة وقد ترددت في أرجائها قدسية النغم ، توحى إلى ذوى العقول الفذة من العلماء خير ما تنتجه القرائح . فبدأ يفكر في الوزن الشعري وما يمكن أن يخضع له من قواعد وأصول ، ثم انطلق من فوره وحبس نفسه في بيته أياما وليالي كان فيها يستعرض ما روى من أشعار ذات أنغام موسيقية متعددة . ثم خرج على الناس بقواعد مضبوطة وأصول محكمة سماها علم « العروض » . وقد كانت هذه الكلمة تطلق في اللغة على أكثر من معنى . ومن معانيها « مكة » لاعتراضها وسط البلاد ، كما يقال . فأطلق على علمه اسم العروض تيمنا ببيته مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن الشعري .

ويروى الرواة فيما يروون أن الدافع على تقعيد هذه القواعد هو أن الخليل لما رأى ما اجترأ عليه الشعراء المحدثون في عهده من الجرى على أوزان لم تسمع عن العرب هاله ذلك ، فاعتزل الناس في حجرة له كان يقضى فيها الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته . وقد ظل الناس يتدارسون قواعد الخليل ويتفهمونها حتى أيامنا هذه لم يزدوا حد عليها حرفا ، بل لقد وقفوا عند الآيات التي استشهد بها الخليل وأصحابه ، لا يتعدونها

إلا فيما ندر من الأحوال . ولا هم لهم إلا تحصيل تلك القواعد يرددون مصطلحاتها وينشدون شواهد ما دون إصغاء في غالب الأحيان إلى ما اشتملت عليه من نعم وموسيقى .

واقصر شراح طريقة الخليل على ذكر أمور قد لا تمت للعلم نفسه بصدده وثيقة ، كقولهم : إن العروض يحببنا مواضع الزل حين ننشد الآيات ، ويعرفنا أن القرآن الكريم ليس بشعر بل نسيج وحده . ولهم في هذا كلام طويل سنعرض له في غير هذا الموضع . وقد زعموا أن الوزن الشعري سر أودعه الله في طباع العرب واختصهم به لم يشعروا به ، ولا نوهه فأطلع الله الخليل عليه وألهمه تلك القواعد والأصول .

وقد بلغ من غلوم في البحث في أوزان الشعر أن اشتراطوا في تسمية الشعر شعرا أن يقصد إليه الشاعر قصدا ويعمد إليه عمدا ، وعلى هذا فليس بشعر ما كان وزنه اتفاقا ، كتلك الآيات الشريفة التي اتفق وزنها كقوله تعالى (لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون) فإن هذه الآية قد جاءت على وزن من أوزان الشعر العربي ، وذلك لأنهم نزهوا القرآن عن الشعر ، وكالحديث الشريف (هل أنت إلا أصبغ دميث وفي سبيل الله ما لقيت)

فقل هذا لا يعد في رأى العروضيين شعرا ، لأن لهم رأيا خاصا في تفسير قوله تعالى « وما علمناه الشعر » وما ينبغي له أن هو إلا ذكر وقرآن مبين . بل لقد جرموا الاقتباس من القرآن في الشعر إلا في مواضع خاصة واستنكروا قول الشاعر :

أقول لمقلتيه حسين ناما وسحر النوم في الأجفان سارى
تبارك من توفاكم بليل ويعلم ما جرحتم بالنهار

وكثير من تعرضوا لهذا العلم قد أنكروا على كل ما استحدث من أوزان في العصور المتأخرة حتى تسميته شعرا . ولسكننا نحمد الله أنهم لم يجمعوا على مثل هذا الرأى الغريب ، بل اختلفوا فيه ، فقد روى عن الزمخشري أنه قال في القسطاس

والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدر في كونه شعراً ولا يخرج عنه كونه شعراً .

أما أوزان الخليل فهي خمسة عشر وزناً مسمى كلا منها بحراً ، وذلك كما يقولون ، لأنه أشبه البحر الذي لا ينتأى بما يعترف منه في كونه يوزن به ما لا ينتأى من الشعر .

فلما جاء الأخفش أنكر وجود بحر من بحور الخليل ، لأنها في رأيه لم يردا عن العرب ، ثم زاد هو بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر .

ولست أعلم علماً من علوم العربية قد اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه علم العروض على قلة أوزانه وتحددها . فقد استخدم تلاميذ الخليل ألفاظاً كثيرة قليلة الشيوع وسفوها عليها معنى اصطلاحياً يحتاج دائماً إلى شرح وتبيان . فهناك الأسباب والأوتاد ، والسبب قد يكون خفيفاً كما قد يكون ثقیلاً . وللود أنواع فنه المفروق ومنه المجموع . ثم قد يجتمع من السبب والود ما يسمى بالفاصلة الصغرى أو الكبرى . وربما كان أعقد مصطلحات العروض تلك التي تسمى بالزحافات والعلل ، وقد فرقوا بينها فنسبوا للزحافات صفة الجواز بحيث لا يلزم تكررها في التفاعيل ، أما العلة فلها صفة اللزوم ولا تكون إلا في آخر الشطر من البيت . ثم حين رأوا بعض الزحافات واجب الالتزام سموه زحافاً جرى مجرى العلة ١١

أما أنواع الزحافات فكثيرة تعي الحافظة وتحتاج إلى دراسة مضيئة في تحصيلها ، فهي تارة إضمار وأخرى نقص ونالته خبن أو طي أو قبض أو عجل أو عصب أو كف أو خيل أو خزل أو شكل أو نقص ، فإذا استعرضت العلل وجستها لا تقل عن الزحافات تعقيداً فنها الترفيل والتذليل والتسيغ والحذف والقطف والقطع والبز والقصر والحذو والصلم والوقف والكشف ، إلى غير ذلك مما هو معروف مشروح في كتب العروض يجد الطالب في تحصيله مشقة

وعنتا يجعله ينسى أنه بصدد أمر عمت إلى فن جميل بل هو أجل الفنون ، ذلك هو الشعر . هذا إلى مصطلحات أخرى كثيرة للقافية وما يعرض لها ، حتى لقد بلغ من غلوهم في هذا الأمر أن جعلوا القافية علما مستقلا له قواعده وله مصطلحاته . فإذا تذكرنا مع كل هذا أسماء البحور وهي تامة وكذلك وهي ناقصة رأينا الأمر ينفر كل راغب في دراسته ، ويصوره له في صورة بغیضة لا يلجأ إليها الطالب إلا مضطرا .

هكذا تعود المؤلفون أن يعالجوا هذا العلم خلال أحد عشر قرنا من الزمان ليس فيهم من حاول التجديد فيه أو تيسير قواعده يجعله مقبولا مستساغا يلتم مع فن الشعر وجمال الشعر وحب النفوس للشعر .

ويظهر أن الناس قد أحسوا منذ القدم بهذا التعقيد وتلك الصعوبة ، فقد روى أن رجلا طلب إلى الخليل أن يعلّمه العروض فأقام مدة من الزمان يختلف إليه ولم يحصل شيئا ، وقد أعيا الخليل أمره ولم ير أن يجابهه بالمنع فقال له يوما زن قول الشاعر

إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

وفهم الرجل أنه يصرّفه عن طلب العروض في رفق وأناة . فانظر كيف يفهم الرجل مراد الخليل بمثل هذا التلميح ثم يعيا عن فهم العروض . أليس في هذا دليل على مشقته وعسره في الدراسة على كثير من الناس .

ولا يزال الطالب في عصرنا الحديث يلتقي نفس العنت والمشقة في دراسته ، فلا يكاد يؤدي فيه امتحانا حتى ينسى تفاصيله ولا يذكر منه إلا عدة ألفاظ يظل يرددّها في حياته على سبيل الذكرى .

ولقد نهج الخليل في عروضه نهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية . وإنّا حين نحلل ماسماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي يخضع لها نبضهم بأمور متناقضة ، فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية

والترتيب المقطعي للكلام . فنحن زاه قد جعل من « مستفعان » تفعيلتين ومن « فاعلاتن » تفعيلتين ، حرصا على أسبابه وأوتاده وما يصيبها حسب تقسيمه من زحافات وعلل . والحقيقة أن « مستفعان » سواء كتبت هكذا أو صورت في صورة أخرى مثل « مستفع لن » ، فهي من الناحية الصوتية كما يحللها العلم الحديث بمقاييسه الحديثة . ويظهر أن الخليل وأصحابه قد تأثروا إلى حد كبير بمقاييس علم الصرف ، فاتخذ رموز الصرف رموزا للعروض ، مع فارق تافه يدركه كل منا ويدرك سره . على أننا نحمد الله أن بعضا من العروضيين قد أنكروا التفعيلتين المصنوعتين « مستفع لن » و « فاع لاتن » وقصروا تفاعيل العروض على ثمان هي :

فعولان ، فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، مفعولات .

والغريب في أمر الخليل ومن نحا نحوه أنهم افترضوا للأوزان أصولا نظورت أو تغيرت حتى صارت إلى ما روى فعلا في الأشعار . فقد افترضوا أن أصل بحر المديد هو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

مدعين أنه ورد في الشعر وقد سقطت منه التفعيلة الأخيرة . ولعمري كيف تصوروا هذا ؟ ومن أين جاءوا بمثل هذا الادعاء كما افترضوا أن الأصل في بحر الوافر

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

غير أن هذه التفعيلة الأخيرة في هذا الوزن لم ترد على هذه الصورة أبدا . وكذلك افترضوا أن بحر المزج كان في الأصل

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

لكنه لم يرد إلا مجزوما أي سقطت منه التفعيلة الأخيرة . وقالوا شيئا مثل هذا عن

بحر السريع فرعموا أن أصله :

مستفعلن مستفعلن مفعولات

لكن تفعيلته الأخيرة لم ترد إلا مقصورة الأطراف وفي صورة « فاعلن »
هذا وقد جاءنا الخليل بوزنين غريين أنكرهما الأخفش ، وأكد عدم
ورودهما عن العرب وهما بحرا المضارع والمقتضب . وقد جعل الخليل لهذين
البحرين أصلا وفرعا وادعى أنهما لم يسمعا إلا بحرومين . وإنك لو بحثت فيما روى
لنا من أشعار عربية عن أمثلة لهذين الوزنين لانتكاد تظفر بأمثلة صحيحة النسبة .
غير أنه قد نسب لأبي نواس خمسة أبيات من وزن المقتضب مطالعها :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

وقد استعرضت جميع ما روى في الأغاني لعلى أظفر بأمثلة لهذين الوزنين فلم أجد
لها ذكرا ، إلا في مقطوعتين قصيرتين نسبت إحداهما للحسين بن الضحاك (١)
وهي :

عالم بحبيبه	مطرق من التيه
يوسف الجمال وفر	عون في تعديه
لاوحي ما أنا فيه	من عطف أرجيه
ما الحياة نافعة	لى على تأيه
النعم يشغله	والجمال يطفيه
فهو غير مكترث	لذى الأقيه
تائه تزهده	فى رغبى فيه

فيقال إن هذه المقطوعة من بحر المقتضب على أننا إذا طبقنا عليها ما قاله

أصحاب العروض في هذا البحر وجدنا أنفسنا مضطرين إلى منع كلمة غطف، في البيت الثالث من الصرف، ثم وجدنا أن الشطر الأخير من المقطوعة لا يستقيم له وزن.

أما المقطوعة الثانية فتنسب لسعيد بن وهب وهي: ^(١)

لقد قلت حين قر	بت العيس يا نوار
قفوا فاربعا قليلا	فلم يربعوا وساروا
فنفسى لها حنين	وقلبي له انكسار
وصدري به غليل	ودمعي له انحدار

* * *

وقد قيل لنا إن هذه المقطوعة من بحر المضارع.

ولقد حاول الزجاج أن يؤيد كلام الخليل في شأن هذين الوزنين فقال: لقد ورد في الشعر منهما البيت أو البيتان، ولا تكاد توجد منهما قصيدة لعربي. وكلام الزجاج حجة للأخفش فليس يكفي ورود بيت أو بيتين حتى يعد الوزن مما تستسيغه الأذن وترتاح إليه كنسج الشعر. ولا بد من شيوع الوزن وكثرة تداوله وتردده على الأسماع حتى يمكن أن يعد وزنا شعريا معترفا به في بيئة من البيئات. فإذا نطق أعرابي من ينسب لهم الفصاحة ومن يحتج بكلامهم كما يقولون، بوزن شعري نادر غريب على الأسماع عد هذا خارجا عن المألوف الشائع في البيئة العربية، ولا يصح أن يذكر بين أوزان الشعر العربي. لأن استساغة الأوزان الشعرية مسألة عادة تكونت بكثرة تردها على الأسماع، لترتاح إليها الآذان وتطمئن إليها النفوس.

من كل هذا نرى أن العروض كما وصفه لنا القدماء قد لحق به شيء غير قليل

من الصناعة وأن قواعده قد عقدت وأسرف في تعقيدها .
فهل آن الاوان لعرضها عرضا جديدا سهلا بعيدا عن الصناعة ويمت للشعر
بصلة وثيقة قد يجعلها محبة إلى النفوس يسيرة التناول ؟

« ٢ »

البحور وتحليلها

اتخذ الخليل ومن نحوه من أهل العروض نهجا خاصا في تحليل كلمات
البيت من الشعر إلى مقاطع . وقد أوجدوا لنا ثمانية مقاييس سموها بالتفاعيل هي :
فَعُولُنْ ، مفاعيلُنْ ، مفاعِلَتُنْ ، فاعِلُنْ ، فاعِلَاتُنْ ، مُستفعلنْ ،
مستفعلنْ ، مفعولاتْ .

وهذه التفاعيل الثمانية تقابل بحروفها في الوزن حروف الكلمات الموزونة
في البيت من الشعر ، فما كان متحركا قوبل بمتحرك وما كان ساكنا قوبل
بساكن . فثلا حين زيد أن نحلل عبارة مثل : من جاءكم ؟ نراها تنطبق على
المقياس « مُستفعلنْ » ، وذلك لأن :

$$\text{مَنْ} = \text{مِنْ} ، \text{جَا} = \text{جَاءَ} ، \text{كَمْ} = \text{كَيْفَ} ، \text{عِلْنْ}$$

والمساواة هنا كما يقول أهل العروض في أن الحرف المتحرك يقابل حرفا
متحركا ولا عبرة بنوع الحركة . فالميم في « مَنْ » محرك بالفتح ومع هذا فهي
تقابل الميم المحركة بالضم في المقياس . كذلك الهمزة في « جَاءَكُمْ » محرك بالفتح
ومع هذا فهي تقابل العين المحركة بالكسرة في المقياس . كذلك يعتبر أهل
العروض حروف المد من ألف وياء وواو بمثابة الحرف الساكن . ولهذا
نرى أن ألف المد في « جَاءَكُمْ » تقابل الفاء الساكنة في المقياس .

ولزيادة الإيضاح نضرب مثلاً آخر : فكلية ، عظيم ، حين نحللها إلى مقاطعها نجدها توافق المقياس ، فعولن ، وذلك لأن :

$$ع = ف ، طي = عو ، م = لن$$

وهكذا نرى أن التنوين في كلمة ، عظيم ، يُعدّ مقابلًا للنون الساكنة في المقياس . فالعبارة إذن بالنطق ولاشك أننا نسمع التنوين نونا وإن كنا نرمز إليه في الكتابة العادية بحركتين . ومن هنا نلاحظ الصلة الوثيقة في العروض بين الكلمات حسب النطق بها وما يقابلها من تلك المقاييس المصطلح عليها . والكتابة العادية كما هو معروف وسيلة ناقصة لتصوير الكلمات كما ينطق بها . فهناك أصوات نسمعها في النطق ولا نرى لها رمزا في الكتابة مثل كلمة ، هذا ، فنحن نسمع بعد الهاء ألف مد ، كما أن هناك رموزا في الكتابة لا نسمعها في النطق مثل أداة التعريف ، ال ، في مثل العبارة : يكتب المدرس .

حين نريد أن نحلل هذه العبارة إلى مقاطع نرى الجزء الأكبر منها يقابل المقياس ، فاعلاتن ، ، لأن :

$$يك = فا ، مُت = ع ، بُد = لا ، كن = لن .$$

وتبقى السين المحركة في هذه العبارة دون مقابل لها . فنحن هنا لا نسمع في العبارة أداة تعريف ، وإنما نسمع دالا مشددة وهي بمثابة دالين الأولى منهما ساكنة والثانية متحركة .

ولهذا كان للشعر عند تحليل مقاطعه وقياسه بتلك المقاييس المصطلح عليها رسم خاص مؤسس على ما ينطق به المرء في إنشاده للأشعار . فثلاحين نريد أن نزن قول الشاعر :

لم يطل ليلى واسكن لم أنم ونبي عني الكرى طيف ألم

نكتب الشطر الأول من البيت هكذا :

لم يطل لي | لي ولا كن | لم أنم
فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلن

وهكذا نرى كلمات البيت لا تقابل دائما تلك المقاييس المصطلح عليها ، بل كثيرا ما تكمل وزن المقاييس بحزم من كلمة تالية أو سابقة في البيت من الشعر . وقد اصطلح أهل العروض على اعتبار الحركة الأخيرة في البيت أو الشطر من الشعر بمثابة حرف ساكن فثلا قول شوقي :

في الموت ما أعيأ وفي أسيا به كل امرئ رهن بطي كتابه
حين نزنه بميزان أهل العروض يكتب هكذا :

فلموت ما أعيأ وفي أسيا بهي كل امرئ رهن بطي | يكتأ بهي
مستفعلن | مستفعلن | مستفعلن مستفعلن | مستفعلن | مستفعلن

فالكسرة التي انتهى بها كل شطر اعتبرت كحرف ساكن أي أنها تقابل في المقياس النون الساكنة .

فإذا كانت الحركة المتطرفة فتحة كتبت في الأشعار ألفا وهي تعد كالإكسرة بمثابة حرف ساكن ، مثل قول شوقي :

لا تحذ حذو عصاة مفتونة يحدون كل قديم شيء منكرا
حين يكتب هذا البيت برسم العروض نراه هكذا :

لا تحذ حذو وعصابتن مفتوتن يحدون كل قديم شيء إن منكرا
مستفعلن | متفاعلن | مستفعلن متفاعلن | متفاعلن | مستفعلن

وقد ينتهي كل من الشطر الأول والثاني بحركة الضم مثل قول شوقي :
أما الدتاب فبالأحبة أخلق والحب يصلح بالعتاب ويصدق
حين يكتب هذا البيت برسم العروض نراه هكذا :

أمملممتا بفبلا حب بنا خلقو
مستفعلن | متفاعلن | متفاعلن

ولحين يُصَنِّعُ | الحُبَّ سَلْعَتَا | بَوَصْدُقُو
مستفعلن | مستفعلن | متفاعِلن

ولكن حين يكتب الشعر بالرسم العادي يراعى الكاتب أن الضمة الأخيرة أو الكسرة يرمز لها بالرمز المألوف ، أما الفتحة فيرمز لها دائماً بألف . وجميع هذه الحركات الثلاث حين تقع في أواخر الأبيات تعتبر في ميزان الشعر بمثابة حرف ساكن ، ولهذا يكتبون في الرسم العروضي الكسرة ياء والضمة واوا .

« ٣ »

تيسير الأوزان

نعرض هنا للبحور كما استنبطها الخليل متخذين نفس التسمية التي خلعها على كل منها ، ومهملين تلك البحور التي لم ترد لها شواهد صحيحة النسبة في الأشعار العربية القديمة كالمقتضب والمضارع . ولكننا سنسلك هنا نهجا مبسطا خاليا بقدر الإمكان من تلك الاصطلاحات الكثيرة التي اشتملت عليها كتب العروض مرتبين البحور حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي القديم . ويمكن أن تقسم البحور حسب نسبة شيوعها إلى أربع مراتب :

أول - الطويل :

ليس بين بحور الشعر ما يضارع بحر الطويل في نسبة شيوعه ، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن . ويشتمل بحر الطويل على مقياسين من المقاييس الثمانية التي أشرنا إليها آنفا وهما : فعولن ، مفاعيلن . وهذان المقياسان يتكرران في بحر الطويل على صورة خاصة وترتيب خاص . فالشطر من البيت يشتمل على أربعة مقاييس ترتب كما يأتي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقد تغير صورة كل من هذين المقياسين في القصيدة الواحدة ، بل وفي البيت الواحد من الشعر . فالمقياس الأول « فعلان » كثيرا ما يأتي في الأشعار « فعلان » فقط . أما المقياس الثاني « مفاعيلن » فيتخذ في الشعر صوراً عدة ، ويتوقف هذا على موضعه من البيت . فصوره الجائزة في آخر الشطر أو آخر البيت أكثر من صورهِ الجائزة في حشو البيت كما يعبر أهل العروض . وحشو كل بيت من الشعر هو المقاييس التي لا يكون موضعها آخر الشطر أو آخر البيت . فالمقياس « مفاعيلن » حين يكون في حشو البيت يندر أن يتغير صورته . على أن أهل العروض قد جوزوا فيه حينئذ صورتين أخريين هما :

مفاعِلن ، مفاعِلُ

واعتبروا الصورة الأولى صالحة مقبولة ، ولكنهم اعتبروا الثانية قبيحة مردولة . ونحن حين نستعرض ما روى من الأشعار في بحر الطويل لانكاد نظفر بمثل واحد لتلك الصورة القبيحة ، وأغلب الظن أنها من صنع أهل العروض بنوها على مثل أو مثلين روياء مصحفين أو أخطأ الرواة في روايتها . ومن الواجب إذن أن نهمل هذه الصورة ولا نعترف بها في الوزن الصحيح للشعر . والحمد لله أن أهل العروض قد اعتبروها قبيحة مردولة ، ولا يروون لها في الشعر القديم إلا قول امرئ القيس :

الأرب يوم لك منهن صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل

ولكن معظم الرواة يروون رواية أخرى لهذا البيت صحيحة الوزن هي :

« الأرب يوم لي من البيض صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل »

وبهذا نزهوا شعر امرئ القيس عن أن يقع فيه وزن قبيح مردول .

أما الصورة الأخرى التي اعتبروها صالحة مقبولة في حشو البيت وهي

« مفاعِلن » فهي صورة نادرة لا تستريح إليها الأذان وقد رويت في بعض أبيات

الشعر القديم ، ولكننا لانكاد نراها في شعر حديث . فقد رويت في معلقة امرئ القيس عشر مرات مثل قوله :

إذا قامت تَضُوع المسك منها نسيم الصبا جاءت برىا القرنفل
ومثل :

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فباعجا من رحلها المتحمل
وجاءت هذه الصورة في معلقة زهير أربع مرات مثل قوله فيها :

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم
يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم
وفي معلقة طرفة ثمان مرات . ومع هذا فتحن شعر ينقل هذه الصورة في حشو البيت ، ولعل انحرافا في رواية المعلقات هو الذي جاءنا بتلك الحالات التي رويت في شعر الجاهليين . ويمكن بتغيير طفيف في الرواية أن نصلح الوزن ونجعله مقبولا في السمع . فلا يضير المعنى أن نروى أبيات امرئ القيس هكذا :

إذا قامت تَضُوعُ المسك منها نسيم الصبا جاءت برىا القرنفل

* * *

ويوم عقرنا للعذار مطيتي فباعجا من رحلها المتحمل
كذلك يمكن أن يروى بيت زهير هكذا :

يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم حساب أو يعجل فينقم
وواجب من يحاول نظم الشعر من هذا البحر أن يتجنب استعمال « مفاعيل »
في حشو البيت ، فوسيقى الأذن تأباه وإن قبله أهل العروض .

أما حين يقع المقياس « مفاعيل » في آخر البيت فيتخذ إحدى صور ثلاث
كلها جائزة مقبولة ولكنها تتفاوت في نسبة شيوعها في الشعر العربي :

« مفاعيل » ثم « مفاعي » ثم الصورة الأصلية « مفاعيل » ،

ويسمى أهل العروض البيت من الشعر مصرعا إذا اتحد الشطر الأول مع الثاني في القافية ، ويكون هذا عادة في مطلع القصيدة مثل قول شوقي .

بسیفك یملو الحق والحق أغلبُ وينصر دين الله أیاں تضربُ
وفي هذه الحالة يكون حكم المقياس الذى ينتهى به الشطر الأول مثل المقياس الذى ينتهى به البيت في جواز الصور الثلاث . أما إذا لم يكن البيت مصرعا فزى المقياس الاخير فى الشطر الأول يلتزم صورة واحدة لا يجوز غيرها وهى « مفاعلن » .

وأكثر صور بحر الطويل شيوعا وأحبها إلى النفوس وأقبلها في الأذان هي:
(١) فعولن (أو فَعُولُ) + مفاعيلن + فعولن (أو فَعُولُ) + مفاعيلن
مثل قول البارودي :

وسوى بتحنان الأغاريد يطربُ	وغيرى بالذات يلهو ويعجبُ
وما أنا بمن تأسر الخزلبسه	ويملك سمعيه أثيراع المثقب
ولكن أخوهم إذا ما ترجحت	به سورة نحو العلا راح يدأب
نقى النوم عن عينيه نفس أنية	لها بين أطراف الألسنة مطلب
بعيد مناط الهم فالغرب مشرق	إذا ما رى عينيه والشرق مغرب
له غدوات يتبع الرخش ظلها	وتغدو على آثارها الطر تنعب
همامة نفس أصغرت كل مأرب	فكلفت الأيام ما ليس يوهب
ومن تـكـن العلياء همة نفسه	فكل الذى يلقاه فيها محب

(٢) فعولن (أو فَعُولُ) + مفاعيلن + فعولن (أو فَعُولُ) + مفاعيلن
مثل قول شوقي :

يمدّ الدجى فى لوعتى ويزيدُ	ويبدى بئى فى الهوى ويعيد
إذا طال واستعصى فسا هي ليلةٌ	ولكن ليال ما لهن عديد

أرقت وعادتنى لذكرى أحبتى شجون قيام بالضلوع تعود
ومن يحمل الأشواق يتعب ويختلف عليه قديم فى الهوى وجديد
لقت الذى لم يلق قلب من الهوى لك الله يا قلبى أنت حديد
ولم أخل من وجد عليك ورقة إذا حلَّ غيد أو رحل غيد
وروض كما شاء المحبون ظله لهم ولأسرار الغرام مديد
يظللنا والطير فى جنبساته غصون قيام للنسيم سجود
تميل إلى مضى الغرام وتارة يعارضها مضى الصبا فتجيد
(٣) فعولن (أو فعول) + مفاعيلن + فعولن (أو فعول) + مفاعيلن

مثل قول البارودى :

هو البين حتى لا سلام ولا رد ولا نظرة يقضى بها حقه الوجد
لقد نعب الوابر بالبين بينهم فساووا ولازموا جمالا ولا شدوا
سرى بهم سير الغمام كأنما له فى تنافى كل ذى خلة قصد
فلا حين إلا وهى عين من البكا ولا خد إلا للدموع به خد
فيا سعد حدثنى بأخبار من مضى فأنت خير بالأحاديث يا سعد
لعل حديث الشوق يطفىء لوعة من الوجد أو يقضى بصاحبه الفقد
هو النار فى الأحشاء لكن لوقمها على كبدى مما ألد به برد

* * *

ثانياً :

بمحور المرتبة الثانية فى نسبة الشيوع فى الأشعار العزبية :

المطل

ولهذا البحر مقياس واحد هو « مَسْأَعْلَن » . ولا يرد هذا المقياس إلا فى

هذا البحر . ويشتمل شطر البيت من هذا البحر على ثلاثة مقاييس

متفاعن + متفاعن + متفاعن

ولكن كثيرا ما يحل محل هذا المقياس مقياس آخر هو « مستفعن » ، بل يندر أن ترى البيت الواحد من هذا البحر مشتملا على المقياس « متفاعن » ، وحده . ولهذا يحق لنا أن نعدّ المقياس « مستفعن » مقياسا للبحر الكامل ، مثله مثل « متفاعن » سواء بسواء ، إذ نسبة شيوع « مستفعن » في وزن البحر الكامل لا تقل عن نسبة شيوع « متفاعن » ، إن لم تزد عنها . وعلى هذا فمقياس البحر الكامل في حشو البيت يجوز أن يكون « متفاعن » أو « مستفعن » .
وهذا البحر نوعان :

ا - تام المقاطع أى ترد فيه المقاييس الثلاثة :

متفاعن + متفاعن + متفاعن

ب - ناقص المقاطع أى يرد فيه المقياس الأخير وقد سقط نصفه :

متفاعن + متفاعن + متفا .

ا - أما النوع الأول فهو أكثر دورانا في الشعر العربي ، وقد نظم منه معظم الأشعار التي جاءت من هذا البحر . والتفعيلة الثالثة والأخيرة منه قد جاز فيها صورتان أخريان غير « متفاعن » ، مستفعن ، هما :

مُتفاعن ، مُتُفا

غير أن هناك أمرا هاما يجب أن نفطن إليه وهو أن المقياس الأخير من البيت يجوز أن يكون « متفاعن » أو مستفعن ، في القصيدة الواحدة ، ولكن متى كان هذا المقياس « مُتفاعن » ، التزم على هذه الصورة في كل أبيات القصيدة الواحدة ولا يصحّ العدول عنه إلى غيره من الصور ، كذلك إذا كان « مُتفا » ، التزم هذا أيضا في كل أبيات القصيدة . وعلى هذا فالقصيدة من الكامل التام لها ثلاث أحوال :

(١) تنتهى آياتها جميعا بأحد المقياسين « متفاعِلن ومُسْتَفْعِلن » .

(٢) تنتهى آياتها جميعا بصورة مُتَفَاعِلٍ وَمُتَفَاعِلٍ .

(٣) تنتهى آياتها جميعا بصورة مُشْتَفَا .

وسنورد هنا أمثلة لكل حال من هذه الأحوال الثلاث على الترتيب :

(١) قال شاعر حديث تجمت عنوان « محنة الحرب » ، (محمود غنيم) :

رحمك رب لإلام نصلى نارها	فنى العباد ولم تضع أوزارها
غابت ملائكة السماء وأصبحت	تندرو أبالسة الجحيم غبارها
قبضت على سكانها يد مارد	جعل الصبيب من الدماء بحارها
فى كل واد ثورة مشوبة	لا يطفىء البحر الحضم شرارها
حتى كأن الأرض من إعيائها	سكنت وأخطأت النجوم مدارها
كتب الفناء على البرية ويحهم	ماباهم يستعجلون دمارها
زمر من الأسماك ناطقة اذا	ماجاعت ازدرد السكبار صغارها

* * *

فنحن نرى أن هذه الآيات قد اشتملت على ٢ متفاعِلن و ١٨ مُسْتَفْعِلن ، كما نرى أن البيت الأول وحده هو الذى جاءت فيه التفعيلة الأخيرة «مُسْتَفْعِلن» ، فى حين أن باقى الآيات قد انتهت بالمقياس « متفاعِلن » ، وهى قصيدة واحدة .

(٢) ومثال الحال الثانية قول هذا الشاعر نفسه فى « بحر السلام » :

أدرك بفجرك عالما مكروبا	عوذت لجرك أن يكون كذوبا
يأبى السلم المطل على الورى	طوبى لعبدك إن تحقق ، طوبى
مابال وجهك بعد طول حجاب	يحكى وجوه العاشقين شحوبا
رحمك طال الليل واتصل السرى	حتى تساقطت النفوس لغوبا

لفحمت لظي الحرب الوجوه فظف بها كالزهر نفجا والنسيم هبوبا
لم يبق في مجرى الدماء بقية شكت العروق من الدماء نضوبا
طحنت فريقيها الحروب بضرها لا غالبا رحمت ولا مغلوبا
فتحن نرى جميع هذه الآيات قد انتهت بالوزن (مُتفاعل) أى أنه يلتزم في
كل آيات القصيدة. ولاحظ أن هذا المقياس يرد محرك التاء، وساكنها، ولكن
الغالب وروده متحرك التاء. ولهذا لا نزاه ساكن التاء إلا في بيت واحد من
هذه الآيات السبعة وهو البيت الأخير.

كذلك نلاحظ أن الشطر الأول في كل هذه الآيات ينتهى بالمقياس (متفاعل
أو مستعلن) إلا في البيت الأول لأنه مصرع، ولهذا انتهى شطره الأول بنفس
المقياس الذى انتهى به البيت أى «متفاعل»، غير أن التاء فيه جاءت ساكنة.
وبما قد يسترعى الانتباه في هذه الآيات السبعة أنها اشتملت على «مستعلن»،
تسع عشرة مرة، و«متفاعل»، خمس عشرة مرة.

(٣) أما الحال الثالثة التى تنتهى آياتها بالوزن «مشفا»، فهى نادرة في الشعر
العربى، ولم أظفر بقصيدة واحدة تمثل هذه الحال. ولكنى عثرت على آيات
متناثرة في ثنابا عدة قصائد قديمة. فقصيدة «المسيب بن علس»، وهو من أصحاب
المنتقيات في جهرة أشعار العرب، قد اشتملت على بيتين يمثلان هذه الحال وهما
أو كلما اختلفت نوى وتفرقوا لفؤاده من أجلهم نبلُ

* * *

ولقد رأيت الفاعلين وفعلهم ولذى الرقية مالك فضل
أما باقى آيات القصيدة وعدتها أربعة عشر بيتا فقد جاء من النوع الثانى
لبحر الكامل وهو الناقص المقاطع الذى ستحدث عنه. ومطلع هذه
القصيدة هو:

بكرت لتحزن عاشقا طفلاً وتباعدت وتحرم الوصل

كذلك عثرت على بيت واحد في قصيدة عدتها أربعون بيتا للمخبل السعدي وهو شاعر مخضرم ومطلع القصيد :

ذكر الرباب وذكرها سقمُ فصبا وليس لمن صبا حطُ
أما البيت فهو .

ويضمها دون الجناح بدفئه وتحفرن قوادم قسَمُ
كذلك جاء البيت الأخير من قصيدة يزيد بن الحذّاق الشنّي الشاعر الجاهلي ،
مثلا لهذه الحال . ومطلع هذه القصيدة :

أعددت سبيحة بعد ما قرحت ولبست شكة حازم جلد
والبيت الأخير من هذه القصيدة هو :
ولقد أضاء لك الطريق وأنهجت سبل المسالك والهدى يُعدى

* * *

نستنبط من هذا أن مجيء الشطر الأول من بيت البحر الكامل تام المقاطع أي

متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن

ومعه الشطر الثاني ناقص المقاطع أي :

متفاعلن + متفاعلن + متفعا

أقول نستنبط من هذا أن مثل هذه الأبيات في بحر الكامل لا يرد في كل أبيات القصيدة كما يقول أهل العروض . أما تلك الأمثلة المتناثرة في الشعر القديم فيجب أن نلتفت لها تفسيراً خاصاً ولا نتخذ منها قاعدة عامة لأوزان هذا البحر .

* * *

ب - النوع الثاني لبحر الكامل وهو الناقص المقاطع فذلك هو الوزن

الذى فيه الشطر الأول والثانى قد سقط منهما نصف المقياس ، متفاعِلن ، أى
أن كل شطر يكون هكذا :

متفاعِلن + متفاعِلن + مُتَفَا

غير أننا نجد هذا النصف الباقي ، متَفَا ، بحجى . فى الشطر الثانى بصورتين :
محرك التاء أو ساكنها أى ، مُتَفَا ، أو ، مُتَفَا ، ، أما فى الشطر الأول وفى
غير الآيات المصرفة فلا يكون هذا النصف إلا محرك التاء أى ، مُتَفَا ، .

ولهذا يمكننا أن نقسم هذا النوع الناقص المقاطع إلى حالين والقصيدة : منه
إلى حالين أيضا :

(١) قصيدة تنتهى جميع آياتها بوزن ، متَفَا ، محرك التاء

(٢) قصيدة تنتهى جميع آياتها بوزن ، مُتَفَا ، ساكنة التاء .

* * *

(١) أما الحال الأولى فلا نكاد نرى لها مثلا واحدا فى الشعر الحديث لهذا

نمثل لها بقول أبى العتاهية :

الموت بين الخلق مشترك	لا مسوقة يبقى ولا ملك
ماضر أصحاب القليل وما	أغنى عن الأملاك ما ملوكوا
عجبا تشاغل أهل ذى	الدنيا وما فيها لهم درك
طلبوا فما نالوا الذى طلبوا	منها وفاتهم الذى دبركوا
لم يختلف فى الموت مسلكتهم	لا بل سبيلا واحدا سلكوا

* * *

فجميع أشطر هذه الآيات تنتهى بنصف المقياس ، متفاعِلن ، أى ، مُتَفَا ،
بتحريك التاء فيما عدا البيت الثالث الذى جاء بالديوان هكذا . ويظهر أن
روايته قد أصابها تحريف أو تصحيف . وحق البيت ليسجم فى الوزن مع باقى
الآيات أن يصح مثلا :

عجبا تشاغل أهل ذلك الدنيا وما فيها لهم درك
ولسكن يمنع من هذا أن الدنيا مؤتة واسم الإشارة ذلك للبذر . من أجل
هذا نرجح أن البيت مثل آخر يدل على أن أبا العتاهية كما اشتهر عنه لم يكن يعبأ
بقواعد العروض وكان يرى نفسه أكبر منه
والقصائد التي من هذا النوع قليلة في الشعر العربي بوجه عام .

(٢) أما الحال الثانية فهي الكثيرة الشيوع رويت لها قصائد كثيرة في الشعر
القديم والحديث . فقد جاء بالمفضليات أربع قصائد كل منها يمثل هذه الحال :

قصيدة الحارث بن حذرة اليشكري ومطلعها :
لن الديار عفون بالحبس آياتها كهبارق الفرس
وقصيدة عبد المسيح بن عسلة ومطلعها :

يا كعب إنك لو قصررت على حسن الندام وقلة الجرم
وقصيدة الجميع :

يا جاز نضلة قد أتى لك أن تسعى بجمارك في بني هذم
وقصيدة بشامة بن الغدير ومطلعها :

لن الديار عفون بالجرع بالدوم بين بحار فالشرع
أما في الشعر الحديث فنلها قول العقاد :

ما حاجة الأملاك للطهر	أم تلك بعض عرائس البحر
أم لؤلؤ رطب توائمه	عريت عن الأصواف والقشر
لا بل منبت بفتنة خلعت	جلباها للسكر والفرد
هي فتنة عزلاء بل فتن	هو جاء ما تضرب به يبر
والغيد أنفذ مارمين إذا	جرذن عن زردوعن ستر

يا حنين ومالين سوى ثوب الملاحه والصبأ النضر
من كل ملساء القوام كما صاغ المصور دمية القصر
كالوجة البيضاء راقصة ياطبها من موجة تجرى
بيضاء أو سمراء فارهة والموت بين البيض والسمر

فحن نرى في جميع أبيات العقاد الشعر الأول ينتهى بوزن مفتاح مع تحريك التاء ، والشرط الثانى ينتهى به مع تسكين التاء ، فيما عدا البيت الأول لأنه مصرع ، وفي كل بيت مصرع يتبع آخر الشرط الأول ما ينتهى به الشرط الثانى . نستطيع بعد كل هذا أن نلخص قواعد نوعى البحر الكامل الكثيرة الشيع والى يجب أن ينظم عليها فيما يلى :

(١) الكامل التام المقاطع لقصائده حالتان :

أ - متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن . (فى كلا الشطرين)

ب - متفاعلن + متفاعلن + متفاعل* (فى الشرط الثانى فقط)

(٢) الكامل الناقص المقاطع لقصائده أيضا حالتان :

أ - متفاعلن + متفاعلن + متفأ (محرركة التاء فى كلا الشطرين)

ب - متفاعلن + متفاعلن + متفأ (ساكنة التاء فى الشرط الثانى فقط)

هذا وقد روى أهل العروض لمقاييس بحر الكامل فى حشو البيت صورا أخرى سمو بعضها صالحا مقبولا ومثلوا لها بقول القائل :

يلذ عن حريمه بسيفه ورعه ونبله ويحتمى

غير أنا لا نكاد نظفر بمثل هذا الوزن فى قصيدة صحيحة النسبة ، لهذا تؤثر عدم التعرض لهذا الوزن بخير أو شر .

أما الصور الأخرى فسمها أهل العروض قبيحة مرذولة ولم يمثلوا لها كمادتهم فى كل وزن قبيح ، ونحن من باب أولى نهملها ولا نشير لها ، فليس كل هذا إلا من صناعة أهل العروض ورغبتهم فى العثور على الغريب الشاذ .

البسيط

وزن الشطر في هذا البحر هو :

مستفعِلن + فاعِلن + مستفعِلن + فاعِلن

غير أن التفعيلة لأخيرة « فاعِلن » لا ترد في الشعر العربي على هذه الصورة ، وإنما تراها في الشطر الأول « فَعِلن » دائماً إلا إذا كان البيت مصرعاً فحينئذ يتبع الشطر الأول في نهايته ما تكون عليه نهاية الشطر الثاني .

أما في الشطر الثاني فتتخذ التفعيلة الأخيرة (فاعِلن) إحدى صورتين :

فَعِلن أو فَعِلن

والثغرة أعلى التي في حشو البيت من « مستفعِلن » فاعِلن ، لا تلزم هذه الصورة في أبيات القصيدة الواحدة ، بل نرى « مستفعِلن » في بعض الأحيان تصير « مُستَفْعِلن » كما نرى « فاعِلن » تصير في بعض الأحيان « فَعِلن » . وهناك فرق هام بين ما يلحق المقاييس في حشو البيت من تغيير وما يلحقها في آخر البيت . فكل تغيير يصيب التفعيلة الأخيرة يلزم في كل أبيات القصيدة الواحدة . أما تغييرات الحشو فليس من الضروري التزامها في كل الأبيات ، بل لا تلزم حتى في البيت الواحد منها .

وعلى هذا فبحر البسيط يمكن أن نقسم قصائده إلى نوعين :

(١) قصائد تنتهي كل أبياتها بوزن « فَعِلن » ،

(٢) قصائد تنتهي كل أبياتها بوزن « فَعِلن » ،

وفي كل من النوعين نرى المقاييسين (مستفعِلن ، فاعِلن) لا يلتزمان بصورة واحدة في حشو الأبيات ، بل نرى أن « مستفعِلن » قد تكون في حشو

البيت « متشعلن » و « فاعلن » قد تكون في حشو البيت « فعلن » ، سواء كانت القصيدة من النوع الأول أو النوع الثاني لهذا البحر .

(١) ومثال القصائد التي من النوع الأول قول شوقي في نهج البردة :

أحل سفك دى فى الأشهر الحرم	ريم على القاع بين البان والعلم
يا ويح جنبك بالسهم المصيب رى	لما رنا حدتقى النفس قائلة
جرح الأحبة عندى غير ذى ألم	ججدها وكتمت السهم فى كبدى
لو شفاك الوجد لم تعذل ولم تلم	يا لائى فى هواه والهوى قدر
ورب مستمع والقلب فى صمم	لقد أنلتك أذنا غير واعة
أسهرت مضناك فى حفظ الهوى قم	يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبدا
وإن بدا لك منها حسن مبتسم	يا نفس دنياك تحق كل مبكية
فقوم النفس بالأخلاق تستقم	صلاح أمرك للأخلاق مرجعه
والنفس من شرها فى مرتع وخم	والنفس من خيرها فى خير عافية
فى الله يجعلنى فى خير معتصم	إن جل ذنبى عن الغفران لى أمل
مفرج الكرب فى الدارين والغم	ألقى رجائى إذا عز المحير على
عز الشفاعة لم أسأل سوى أم	إذا خففت جناح الذل أسأله
قدمت بين يديه عبرة الندم	وإن تقدم ذو تقوى بصالحة
يمسك بمفتاح باب الله يفتح	لزمى باب أمير الأنبياء ومن
وبغية الله من خلق ومن نسّم	محمد صفوة البارى ورحمته
لم تتصل قبل من قىلت له بغم	ونودى أقرأ تعالى الله فأنلها
والرسل فى المسجد الأقصى على قدم	أسرى بك الله ليلا إذ ملائكة
ويا محمد هذا العرش فاستلم	وقيل كل نبى عند رتبته

فجميع أشطر هذه الآيات قد انتهت بالوزن « فعلن » ، ونلاحظ أنه قد التزم فيها جميعا . أما فى حشو الآيات فتجد المقياس « فاعلن » ، يجيء على هذه

الصورة أحيانا وعلى صورة «فعلن» أحيانا أخرى . وورود هاتين الصورتين في الحشو يكاد يكون بنسبة واحدة ، فكلا الصورتين حسن تستريح إليه الأذن وتطمئن إليه . أما المقياس «مستفعلن» فيندر أن يتغير في الحشو إلى «متفعلن» ، إلا إذا كان في أول الشطر . ونلاحظ أن هذا التغير قد وقع في الآيات السابقة ما يقرب من ست عشرة مرة وكان دائما في أول الشطر سواء كان الشطر الأول أو الثاني . ووقوعه في أول الشطر حسن جميل تميل إليه الأسماع ولا تنفر منه . ويظهر أن جميع الشعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا من هذا البحر ، فلا يميزون أى تغيير في المقياس «مستفعلن» ، إلا إذا وقع في أول الشطر ، أما في غير هذا الموضع فيبقى على حاله دائما .

أما في الشعر القديم فقد ورد هذا التغير في غير هذا الموضع ولكن ووروده كان قليلا جدا . ففي معلقة النابغة الذبياني نرى بيتين فقط تغير فيهما «مستفعلن» إلى «متفعلن» ، في غير أوائل الأشطر . وهذان البيتان هما :

(١) سراته ما خلا لبانه لطق وفي القوائم مثل الوشم بالقار
متفعلن + فاعلن + متفعلن + فاعلن متفعلن + فاعلن + متفعلن + فاعلن

* * *

(٢) فقلت يا قوم إن الليث مفترش على برائنه لوثة الضارى
 متفعلن + فاعلن + متفعلن + فاعلن

وجاء بيت واحد في قصيدة لأعشى باهلة هو :

طاوى المصير على العزاء منجرد بالقوم ليلة لاماء ولا شجر

ونحن حين نستعرض ما جاء من بحر البسيط في جمهرة أشعار العرب لا نكاد نعثرا إلا على مثلين أو ثلاثة لهذا النوع من الآيات .

أما المفضليات فلم أعثر فيها على هذا النوع من الآيات إلا في قطعة قصيرة :

لعبد المسيح بن عسلة عدتها خمسة آيات ، يبتان منها على هذه الصورة وهما :

صبحته صاحباً كالسيد معتدلاً كأن جوجوه مداك أصداف
باكرته قبل أن تلغى عصارفه مستخفياً صاحبي وغيره الخافي

فاذا صحت رواية هذه الآيات — ولا أظنها صحيحة بل لا أظن أننا
نقروها كما كان ناظموها يفعلون — أقول إذا صحت روايتها فإن ندرتها
تدل على أن القدماء أيضاً كانوا يستقلون هذا النوع في البحر البسيط ولا
ينظمونه إلا مضطرين لضرورة ما ، من استعمال لفظ بعينه أو اسم مكان لاسيما
إلى تغيير النطق به ، أو غير ذلك من الضرورات التي قد يلجأ إليها الشاعر
في شعره .

أما النوع الثاني من قصائد بحر البسيط وهو الذي تنتهى فيه الآيات بوزن
« فعلن » فثالة قول الشاعر الحديث تحت عنوان « ثورة على الحضارة »
(محمود زعيم) :

ذرعتهم الجوا أشباراً وأميالاً	وجبتهم البحر أعماقاً وأطوالاً
فهل نقصم هموم العيش خردلة	أو زدتمو في نعيم العيش مثقالاً
صرعى الهوام وصرعى الماء قد كثروا	وراكب الخيل جر الذيل عتلاً
العيش ألين ظهر من مراكب إن	جبتن هولا فقد قربن أهوالاً
نسم القوم غرب الجوا وانطلقوا	كأن للقوم في الأفلاك آمالاً
أقسمت لودنت الأفلاك طائعة	فناهلها المرء لم يقنع بما نالاً

فنحن نرى أن جميع الآيات قد انتهت بالوزن « فعلن » ، فهو ملتزم في كل
آيات القصيدة كما عرفنا ، ونرى أن الأشطر الأولى في القصيدة قد انتهت كلها
بالوزن « فعلن » ، ماعدا البيت الأول لأنه مصرع وشطره الأول يتبع الشطر
الثاني كما رأينا وسنرى دائماً في كل البحور .

وقد ذكر لنا أهل العروض ، أن « مستفعلن » في حشو البيت قد تتخذ الصورة « متفعلن » وعدوا هذا صالحا مقبولا ، على أنا حين نستعرض ما جاء في جمهرة أشعار العرب وما روى في المفضليات من قصائد من بحر البسيط لا نكاد نعر إلا على أبيات متناثرة في عدة قصائد هي التي يمكن أن يكون قد أصابها هذا التغير الشاذ الغريب الذي تنفر منه الأذن ولا تكاد تستسيغه . وأجدر بالباحث المدقق أن يعيد النظر في رواية هذه الأبيات ، أو يلتمس لها قراءة تجمعها لتسجم مع موسيقى هذا البحر . ويكنى أن يضرب مثلا لهذا النوع من الأبيات حتى يتبين القاري أنها تنبو في الإسماع ، ولا تستريح إليها النفوس . ولكي يكون هذا واضحا جليا يحسن أن نرى هذه الأبيات في قصائدها ، وأن نقرأها مع غيرها حتى يظهر الفرق في الموسيقى ويتضح بعدها عن الوزن الصحيح للشعر العربي . فحين نقرأ قول سنان بن أبي حارثة المرّي :

إن أمس لا أشتكى نصبي إلى أحد ولست مهتديا إلا معي هادي
فقد صبحت سوام الحى مشعلة رهوا تظالع من غور وأجناد
وقديسرت إذا ما الشول روعها برد العشي بشقان وصراد
ثمّت أطعمت زادى غير مدخر أهل المحلة من جار ومن جاد

* * *

نشعر بتغير غريب في موسيقى البيت الرابع لا تستريح إليه آذاننا وتأباه كل الإباء . ولو قد روى هذا البيت مثلا :

وتمّ أطعمت زادى غير مدخر أهل المحلة من جار ومن جاد
لصلح وزنه وحسنت موسيقاه ومالت إليه الإسماع .

كذلك حين نقرأ قول عبد الله بن عزمة :

إن تسألوا الحق نعط الحق سائله والدرع محبة والسيف مقروب

وإن أيتم فإننا معشر أنف لا نطعم الذل إن السم مشروب
فأزجر حمارك لا يرتع بروضتنا إذن يرد وقيد العير مكروب
ولا يكونن كجرى داحس لكم في غطفان غداة الشعب عرقوب

لا نكاد نصل إلى كلمة « غطفان » في البيت الرابع حتى نشعر باضطراب
في موسيقى الشعر غير مألوف ولا مستساغ لدى كل من تعودت أذنه سماع
الشعر العربي وإنشاده .

أولى بنا إذن أن ندرس هذا النوع من الآيات دراسة خاصة ، وأن نجعلها
بمثابة الشواهد المنفردة المنعزلة التي لا تسكنى لوضع قواعد عامة في موسيقى
الشعر .

الوافر

وزن الشطر الواحد من هذا البحر هو :

مفاعِلَتُنْ + مفاعِلَتُنْ + فعولن

والمقياس الأخير «فعولن» لا يتغير أبدا في قصائد هذا البحر ، أما المقياس
« مفاعلتن » فكثيرا ما يجهى ساكن اللام أى «مفاعِلَتُنْ» ، والتغير الذى يصيب
هذا المقياس لا يلزم فى آيات القصيدة ، بل ليس من الضروري أن يلزم فى
البيت الواحد منها . وعلى هذا فليس لهذا البحر إلا نوع واحد من القصائد هى
التي تنتهى أشطر آياتها بالمقياس «فعولن» . أما فى حشو البيت فنجد
المقياس «مفاعلتن» محرك اللام أحيانا وساكنها أحيانا أخرى ، وكلا الجالين
سواء فى نسبة الشيوخ وحسن الموسيقى ، تستريح إليهما الأذان وتطمئن النفوس
عند السماع أو الانشاد .

قال شوقي في ذكرى المولد :

سلاوا قلبي غداة سلا وتابا	لعل على الجمال له عتابا
ويسأل في الحوادث ذو صواب	فهل ترك الجمال له صوابا
وكنت إذا سألت القلب يوما	تولى الدمع عن قلبي الجوابا
ولى بين الضلوع دم ولحم	هما الواهى الذى ثكل الشبابا
تسرب فى الدموع فقلت ولى	وصفق فى الضلوع فقلت ثابا
ولو خلقت قلوب من حديد	لما حملت كما حمل العذابا
ولا ينيك عن خلق الليالى	كمن فقد الأحبة والصحابا
فمن يغتر بالدنيا فإني	لبست بها فأبليت الشبابا
جنيت بروضها ورداً وشوكا	وذقت بكأسها شهيداً وصابا
فلم أر غير حكم الله حكما	ولم أر دون باب الله بابا
وأن البر خير فى حياة	وأبقى بعد صاحبه ثوابا
نبي الله بينه سبيلا	وسنّ خلاله وهدى الشعابا
وكان يباهى للهدى سبلا	وكانت خيله للحق غابا
وعلمنا بناء المجد حتى	أخذنا إمرة الأرض اغتصابا
وما نيل المطالب بالتمنى	ولكن تؤخذ الدنيا غلابا
وما استعصى على قوم منال	إذا الإقدام كان لهم ركابا

* * *

فنحن نرى أن جميع أشطر هذه الآيات قد انتهت بالمقياس « فعولن » ، وقد التزم هذا فى باقى أبيات القصيدة . كما نرى أن عدد المرات التى ورد فيها المقياس « مفاعلتن » ، محرك اللام تساوى تماما عدد المرات التى جاء فيها ساكن اللام .

وقد روى أهل العروض للمقياس « مفاعلتن » ، صورا أخرى فى حشو البيت ، منها ما يهوه صالحا مقبولا غير أنهم لم يمثلوا له بشواها : صريحة النسبة معروف

قائلها ، ومنها صور متعددة عدوها قيحة مرذولة .

والحق أننا استقرأنا ما جاء في جمهرة أشعار العرب وما جاء في المفضليات من هذا البحر فلم نعثر على شاهد واحد يوضح ما زعموه . فليس في معلقة عمرو ابن كلثوم شيء من هذا ، فإذا بحثت في جمهرة أمية بن أبي الصلت خيل إليك أن بها بيتا أو بيتين شذ وزنهما كقوله :

فإني للنبيه أبي قسي منصور بن يقدم الا قدمينا

والظاهر أن في رواية البيت على هذه الصورة تصحيحا .

كذلك لم نعثر في قصيدة المتنخل المنزل وهو من أصحاب المنتقيات على شيء مما توهمه أهل العروض ، ولم نجده في المذهبات التي من هذا البحر كمذهبي عبد الله بن رواحة وأحيحة بن الجلاح ، شيء يبرهن على صحة قول العروضيين . فالقصائد التي جاءت من هذا البحر قديمها وحديثها قد اتبعت ذلك النهج الشائع الذي مثلنا له هنا .

الخفيف

الوزن الشائع لهذا البحر هو أن يتكون الشطر الواحد كما يلي :

فاعلاتن + مستغفلن + فاعلاتن .

ولا تلتزم هذه المقاييس الثلاثة حالة واحدة ، بل نراها تجيء في صور أخرى . فالمقياس الأول « فاعلاتن » يرد كثيرا في صورة « فاعلاتن » ، والمقياس الثاني « مستغفلن » يرد كثيرا في صورة « متغملن » ، والمقياس الأخير « فاعلاتن » له صورتان أخريان هما : « فاعلاتن » و « فاعلاتن » ، وكلها صور حسنة كثيرة الشيوع في أبيات القصيدة من هذا البحر . وتمتاز صور المقياس الأخير هنا أنها لا تلتزم ، وأن إحداها تجزي . وعليه فقد ينتهي بيت من الخفيف بالوزن « فاعلاتن » أو

«فالآتين» ، ولا فرق بين هذه الصور الثلاث في الجودة فكلها حسن الوقع في الأذان وكلها بما تستريح إليه الأسماع .

قال حافظ إبراهيم في حادثة دنشواي :

أيها القائمون بالأمر فينا هل نسيتم ولاءنا والوداد
خففوا جيشكم وناموا ههنا وابتغوا صيدكم وجوبوا البلاد
وإذا أعوذتكم ذات طوق بين تلك الربا فصيدوا العباد
إننا نحن والحمام سواء لم تغادر أطواقنا الأجياد
لا تظنوا بنا الحقوق ولكن أرشدونا إذا ضللتنا الرشاد
لا تقيدوا من أمة بقتيل صادت الشمس نفسه حين صاد
جاء جهاننا بأمر وجستم ضعف ضعفيه قسوة واشتدادا
أحسنوا القتل إن ضننتم بعفو أقصاها أردتم أم كيادا
أحسنوا القتل إن ضننتم بعفو أنفسنا أصبتم أم جمادا

ففي هذه الآيات الوطنية نرى أن المقياس الأول جاء غالبا على وزن «فاعلاتن» ، وعدد المرات التي جاء فيها على هذا الوزن في هذه الآيات التسعة هو خمس عشرة مرة . أما المقياس «مستفعلن» فلم يجرى في هذه الآيات على هذا الوزن إلا مرتين :

في الشطر الثاني من البيت الرابع مرة ، وفي الشطر الأول من البيت السادس مرة أخرى ، وفي باقي المرات جاء هذا المقياس على وزن «مستفعلن» أي ست عشرة مرة .

وقد جاء المقياس الثالث على وزن «فاعلاتن» أربع عشرة مرة وعلى وزن «مفعلاتن» ثلاث مرات : إحداها في الشطر الأول من البيت الرابع والثانية في الشطر الأول من البيت الخامس والثالثة في الشطر الأول من البيت

السادس . وقد جاء هذا المقياس في هذه الآيات التسعة على وزن « فالاتن » مرة واحدة في الشطر الثاني من البيت الرابع .

ولا تدل كثرة ورود وزن بعينه في هذه الآيات على أن هذا الوزن يفضل غيره في هذا البحر وإنما المصادقة البحتة هي التي جاءت لنا بهذا التوزيع ، وقد نجد في قصيدة أخرى من الخفيف توزيعا آخر ونسبا أخرى . والذي يشهد به الدوق الموسيقي أن كل هذه الأوزان سواء في حسنها وجودتها وميل النفوس إليها . هذا ويزعم لنا أهل العروض أن المقياس الأخير « فاعلاتن » قد يجيء أحيانا « فاعلن » ويروون لهذا بيتا نسبوه إلى الكميث بن زيد هو :

ليت شعري هل ثم هل آتيتهم أم يحولن من دون ذاك الردي
وحين نراجع الهاشميات التي نظمها الكميث لا نرى لهذا البيت أثرا ، بل إن أهل العروض أنفسهم يذكرون في كتبهم أن هذا البيت روى برواية أخرى هي : ^(١)

ليت شعري هل ثم هل آتيتهم أم يحولن من دون ذاك الحمام
والبيت على هذه الرواية ينسجم مع ما ذكرناه عن هذا البحر ، إذ ينتهي حيثن بالوزن « فاعلاتن » . والأمر الغريب في قول العروضيين أن يرووا البيت الواحد بروايتين مختلفتين في القافية ، مما يدل على أن القصيدة التي يمكن أن تكون قد تضمنت هذا البيت غير معروفة لهم . فإذا قال الكميث قبل هذا البيت أو بعده لا ندرى ! وليس يعقل أن الشاعر قد نظمه منفردا منعزلا ثم دفع به إلى أهل العروض ليستشهدوا به في صناعتهم !

ومجددنا أهل العروض أيضا عن نوع من بحر الخفيف انتهت فيه كل أشطر القصيدة بالوزن « فاعلن » بدلا من « فاعلاتن » . ويروون لهذا شاهدا غير منسوب هو

إن قدرنا يوما على عامر نتنصف منه أو ندعه لكم
ويتردد هذا الشاهد بعينه في كتبهم ولا نكاد نظفر بواحدة منها نظمت
نحن رجعنا إلى القصائد قديمها وحديثها لعلمنا نظفر بواحدة منها نظمت
على هذا الوزن أعيانا البحث ثم لا نكاد نعر على شيء من هذا .. فليس في جمهرة
أشعار العرب ولا المفضليات ولا في الدواوين القديمة التي رجعت إليها أثر لهذا
الوزن . وكان حق الدواوين الحديثة من باب أولى أن تخلو من هذا الوزن
النادر ، ولسكنى عثرت في ديوان العقاد على قطعة عدتها عشرة أبيات يمكن أن
تنسب إلى هذا الوزن الذي ذكره العروضيون ، غير أننا نلمظ أن العقاد قد
جعل جميع أشطر الأبيات العشرة تنتهي بالوزن « فعِلن ، لا فاعِلن » ، والتزم
هذا في كل القطعة وهي :

قال العقاد تحت عنوان وردة محزنة :

وردنى فيم أنت ضاحكة	يلهب البشر منك من لحا
فيم هذا الجمال يحزننى	رونق فيه كان لى فرحا
كنت أهوى الورود أصلحها	ما لذكرى الخبيب قد صلحا
هو فى نيتى هديته	وهو فوق الغصون ما برحا
وإخال القبول يرمقه	واضحاً فيه كلما وضحا
ثم ولى الهوى وأعقبنى	نظرا يشكر النهار ضحى
فإذا الورد غصّة وشجى	يتراعى بالهجر لى شجى
وإذا الزهر كاليتيم إذا	راق فى العين حسنه جرحا
كان للحب زينة بغدا	أثرا فوق لحده طرعا
الذبول الذبول ارفق بى	من رواء يزيدنى ترحا

* * *

ولذا نحن ذكرنا أن ماجاء فى ديوان العقاد من بحر الخفيف هو سحوالى

خمسائة بيت وليس فيه إلا هذه القطعة ذات عشرة الآيات ، اتضح لنا أن العقاد قد تعمد النظم من هذا الوزن تعمدًا وقصدًا إليه قصدًا . ولعله قد وجد في النظم منه جهدًا وعنتًا . فهل رمى العقاد بهذا إلى مجازاة أهل العروض في قولهم ، أو هل عثر على شعر قديم من هذا الوزن فقلده ؟ لا ندرى . وقد قلد العقاد في النظم من هذا الوزن شاعر آخر هو صاحب ديوان الملاح التائه فنظم قطعة واحدة عدتها ١٧ بيتًا التزم فيها ما التزمه العقاد من انتهاء جميع أشطر الآيات بالوزن « فعلن » بدلًا من « فاعلن » وجعل عنوانها « في الشتاء » قال :

ذكريني فقمه نسيت ويا رب ذكرى تعيد لي طربي
وارفعي وجهك الجميل أرى كيف هذا الحياء لم يذب

نسائل أنفسنا بعد هذا أحق أن العروضيين كانوا جادين حين ذكروا لنا أن المقياس الأول « فاعلاتن » يأتي أحيانًا « فاعلات » ، وأن مثل هذا يعدّ صالحًا مقبولًا ؟!

يخيل لي أن قولهم هذا ليس إلا مجرد صناعة عروضية ، فلا نكاد ننظر لمثل هذا الزعم بشواهد صحيحة النسبة .

ثالثًا

الزمل

وزن الشطر الواحد من هذا البحر هو :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن

غير أن المقياس الأخير « فاعلن » يحىء في أواخر الآيات على صورتين آخرين هما حسب نسبة شيعهما : فاعلاتن ، فاعلاتن . أي أن مقاطعه تزيد

لا تنقص . وعلى هذا فالمقياس الأخير في البيت من بحر الرمل يرد على إحدى الصور الثلاث الآتية :

فاعلن أو فاعلاتن أو فاعلاتن

ومتى جاء على صورة من هذه الصور التزمت في كل أبيات القصيدة . ولهذا يمكن أن نقسم القصائد التي تنجى من هذا البحر إلى ثلاثة أقسام :

(١) فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(٢) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(٣) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(١) قصائد تنتهى أبياتها بوزن « فاعلن » مثل قول شوقي :

علوه كيف يحفو فخفا ظالم لا قيت منه ما كنى
مسرف فى هجره ما ينتهى أنرام علبوه السرفا
جعلوا ذنبى لديه سهرى ليت بدرى إذ درى الذنب عفا
صحلى فى العمر منه موعده ثم ما صدقت حتى أخلفا
يا خليلي صفنا لى حيلة وأرى الحيلة ألا تصفا
أنا لو ناديتـه فى ذلة هى ذى روجى نغنها ما احتفى

* * *

ونلاحظ فى هذا النوع من القصائد أن المقياس « فاعلن » ينجى أحيانا « فاعلن » ، ولهذا نرى القصيدة من هذا النوع تنتهى أشطرها بوزن « فاعلن » أو « فاعلن » ، وكلاهما حسن جيد تستريح إليه الأذان . وفى أبيات شوقي السابقة نجد الأشطر ينتهى أحيانا بوزن « فاعلن » ، وأحيانا أخرى بوزن فاعلن . وقد انتهت سبعة أشطر من الأبيات السابقة بوزن « فاعلن » ، وانتهت الأشطر الخمسة الباقية بوزن « فاعلن » .

وهذا النوع من القصائد هو أكثر الأنواع شيوعا فى بحر الرمل .

(٢) قصائد تنتهى أبياتها بوزن « فاعلاتن » ، وتنتهى الأشطر الأولى منها بوزن

« فاعلن » إلا حين يكون البيت مصرعاً فينبع الشطر الأول الشطر الثاني
من حيث نهايتهما ، أى يتهيان بوزن « فاعلات » ، مثل قول شوقي يحى
أم المحسنين :

ارفعى السر وحي بالجبين وأرينا فاق الصبح المبين
وقفى الهودج فينا ساعة نقبس من نور أم المحسنين
وأتركى فضل زماميه لنا تتناوب نحن والروح الأمين
قد سبقنا بحياك الحيا ولقينا حول يمناك اليمين
مقدم قد قرن الخير به رب خير فى وجوه القادمين

• • •

فالبيت الأول لأنه مصرع ينتهى شطره الأول بوزن « فاعلات » ، مثله فى
هذا مثل الشطر الثاني . أما باقى الأبيات فينتهى شطرها الأول بوزن « فاعلن » ،
والشطر الثانى بوزن « فاعلات » ، ويلتزم هذا فى كل أبيات القصيدة . وكما رأينا
فى النوع الأول أن « فاعلن » تختصر أحيانا إلى « فعِلن » ، كذلك « فاعلات » ،
تختصر أحيانا إلى « فِعلات » ، . وكما أنه لافرق بين « فاعلن » و « فعِلن » ، فى
الوزن الموسيقى كذلك لافرق بين « فاعلات » و « فِعلات » ، فكلاهما حسن
جيد ترتاح إليه الأسماع ، ويردان فى أبيات القصيدة الواحدة . ففى الأبيات
الخمسة السابقة ينتهى الشطر الأول من البيت الثانى بوزن « فاعلن » ، ولكن
ينتهى الشطر الأول من البيت الخامس بوزن « فعِلن » ، وكلاهما فى قصيدة
واحدة . ونلاحظ أن هذه الأبيات الخمسة قد انتهت بوزن « فاعلات » ، وهو
ملتزم فى كل القصيدة غير أننا نجد فى هذه القصيدة بعض الأبيات قد انتهت
بوزن « فِعلات » ، بدلا من « فاعلات » ، مثل قوله :

كل محمد لم أصغه زائل خالد الحمد بما صغتُ رهين

• • •

وقد نجيء كل آيات القصيدة مصرعة وحينئذ نرى الشطر الأول من البيت ينتهى بما ينتهى به الشطر الثانى مثل قول شوقي تحت عنوان رسالة الناشئة :

أحمد الله وأطرى الأنبياء^١ مصدر الحكمة طرا والضياء^٢
وله الشكر على نعمى الوجود^٣ وعلى ما نلت من فضل وجود^٤
اعبد الله بعقل يابى^٥ وبقلب من رجاء الله حى^٦
ارجئه تعطى مقاليد الفلك^٧ واخشه خشية من فيه هلك^٨

* * *

فنجن فى هذه الآيات المصرفة نرى الآيات الأول والثانى والرابع تنتهى كل أشطرها بوزن «فاعلاتن» ، ونرى البيت الثالث ينتهى شطراه بوزن «فاعلان» .
(٢) قصائد تنتهى آياتها بوزن «فاعلاتن» وتنتهى الأشطر الأولى منها بوزن «فاعلان» إلا حين يكون البيت مصرعا فينتهى الشطر الأول منه بوزن «فاعلاتن» أيضا . مثل قول شوقي فى الطيران :

قم سليمان بساط الريح قاما ملك اتقوم من الجوى الزماما^١
حين ضاق البر والبحر بهم أسرجوا الريح وساموها اللجاما^٢
صار ما كان لكم معجزة آية للعالم آتاهما الاناما^٣
قدرة كنت بها منفردا أصبحت حصه من جد اعتراما^٤
ومنها :

رب إن كانت خير جعلت فاجعل الخير بناديا لزاما^١
وإن اعتز بها الشر غدا فتعالت تمطر الموت الزواما^٢
فاملا الجوى عليها رجبا رحمة منك وعدلا وانتقاما^٣

فنجن نرى البيت الأول لأنه مصرع قد انتهى شطراه بوزن «فاعلاتن» ، أما فى باقى الآيات فقد انتهى الشطر الأول بوزن «فاعلان» ، وانتهى الشطر الثانى

بوزن «فاعلان» . وفي هذا النوع أيضا نرى «فاعلاتن» تنجيء أحيانا «فعلاتن» أى أن أبيات هذه القصيدة تنتهى بوزن «فاعلان» أو «فعلاتن» وكلاهما جيد كثير الشيوخ حسن الوقع في الأذان . وقد انتهت الأبيات السبعة السابقة بوزن «فاعلاتن» ، وإسكن هذه القصيدة قد اشتملت على بعض أبيات تنتهى بوزن «فعلاتن» ، مثل قوله يصف صعود الطائرات :

ذهبت تسمو فكانت أعقابا فنسورا فضقورا فحما
وقد تنجيء كل أبيات القصيدة مصرعة وحينئذ تنتهى كل أسطرها بوزن «فاعلاتن» ، مثل تلك الأغنية الحديثة التى تسمى بالجندول :

أين من عيني هاتيك الجمالى يا عروس البحر يا حلم الخيال
أين عشاقك سمار الليالى أين من واديك يا مهد الجبال
موكب الغيد وعيد الكرنفال وسرى الجندول فى عرض القنال

• • •

بين كأس يتشهى الكرم خمره وحبيب يتمنى الكأس نغره
التقت عيني به أول مره فعرفت الحب من أول نظره

• • •

أين من عيني هاتيك الجمالى يا عروس البحر يا حلم الخيال
تلك هى أنواع الرمل الثلاثة ، ولم يبق إلا أن نذكر أن المقياس «فاعلاتن» الذى يجيىء فى حشو الأبيات قد يصير «فعلاتن» فى الأنواع الثلاثة . فمما يشتمل حشو البيت على المقياس «فاعلاتن» قد نرى هذا المقياس فى حشو بيت آخر أو البيت نفسه فى صورة «فعلاتن» ، وكلاهما جميل جيد تدريج إليه الأذان وتستمتع بموسيقاه . ونرى هذا واضحا جليا فى جميع الأمثلة التى تقدمت وفى جميع أنواع بحر الرمل .

أما ما ذكره أهل العروض من جواز أحوال أخرى في حشو الأبيات فلم يرد في الأشعار قديمها وحديثها ما يؤيد قولهم ، من قصائد صحيحة النسبة محققة الرواية .

المقارب

يتكون الشطر الواحد من هذا البحر من المقياس « فعولن » مكرراً أربع مرات أى :

فعولن + فعولن + فعولن + فعولن

وتتخذ « فعولن » التى تقع فى آخر البيت صوراً عدة . ففي بعض القصائد نراها « فعولن » وفى البعض الآخر نراها « فعولن » وأحياناً نجد « فعولن » فقط . ولهذا يمكن أن تقسم القصائد التى ترد من هذا البحر إلى أقسام ثلاثة وردت فى الشعر العربى بكثرة ، ورويت لها القصائد المتعددة ، ولكنها ليست بنسبة واحدة فى الشيوع . وأكثر هذه الأقسام الثلاثة شيوعاً وأحبها إلى الشعراء هو الوزن الآتى :

فعولن + فعولن + فعولن + فعولن

أى أن ينتهى كل بيت من القصيدة الواحدة بالوزن « فعولن » بدلاً من « فعولن » . ولا بد من التزام هذا فى كل الأبيات . . . مثل قول البارودى :
صفات الحاكم :

إذا سدت فى معشر فاتع	سبيل الرشاد وكن مخلصاً
ووال الكريم ودار السفه	وصل من أطاع وخذ من عصي
ونقب لتعلم غيب الأمور	فإن من الحزم أن تفحصا
ولا تبقيين على فاجر	فإن اللثام عيب العصى
وإن خنى الحق فاصبر له	وبادر إليه إذا حصصا

.. فنحن في هذه الآيات الخمسة نرى كل بيت قد انتهى بالوزن « فعو » ، أما الأشطر الأول فزأها تنتهى أحيانا بوزن « فعولن » ، وأحيانا بوزن « فعو » . فقد انتهى الشطر الأول من البيتين الثاني والثالث بوزن « فعولن » ، وانتهى في باقى الآيات بوزن « فعو » ، وكلاهما فى الشطر الأول حسن جيد تستريح اليه الأذان . ونلاحظ هذا التنوع فى الشطر الأول بين « فعولن » ، و « فعو » ، دون أن يلتزم أحدهما فى هذا الشطر ، إلا إذا كان البيت مصرعا فيتبع الشطر الأول الشطر الثانى . فنحن نخيرون فى الشطر الأول بين أن نجعله ينتهى بوزن « فعولن » ، أو « فعو » ، إلا حين يكون البيت مصرعا . وهذا الخيار غير مقصور على نوع بعينه من أنواع قصائد المتقارب بل يشمأها جميعا . فى كل أنواع القصائد التى ترد من بحر المتقارب يجد الناظم نفسه مخيرا بين أن يجعل الشطر الأول من كل بيت ينتهى بوزن « فعولن » ، أو « فعو » ، إلا حين يكون البيت مصرعا .

النوع الثانى للقصائد التى تجيء من هذا البحر هو تلك القصائد التى تنتهى كل أبياتها بوزن « فعولن » ، مثل قول الشاعر الحديث يصف جلسة له مع ولديه الصغيرين^(١):

وأطيب ساع الحياة لدياً	عشبة أخلو إلى ولديا
إذا أنا أقبلت يهتف باسمي	فطيم ويحبو الرضيع إليا
فأجلس هذا إلى جانبي	وأجلس ذاك على ركبتيا
وأغزو الشتاء بموقد غم	وأبسط من فوقه راحتيا
هنالك أنسى متاعب يومى	كأنى لم ألق فى اليوم شيا
فكل طعمام أراه لذينا	وكل شراب أراه شهيا

* * *

فقد انتهى كل بيت من هذه الآيات الستة بوزن « فعولن » ، والتزم هذا

(١) صاحب دوان صرخة فى واد (محمود غنيم) .

في سائر أبيات القصيدة . أما الشطر الأول من البيت الأول فقد انتهى وجوبا بوزن « فعولن » ، لأن البيت مصرع . ولكن في باقي الأبيات نلاحظ أن الشطر الأول قد انتهى أحيانا بوزن « فعولن » ، وأحيانا أخرى بوزن « فعو » . وفي الأبيات السابقة نرى أن الشطر الأول من البيت الثالث قد انتهى بوزن « فعو » ، وانتهى في باقي الأبيات بوزن « فعولن » ، والشاعر يخير في هذا كما عرفنا .
والنوع الثالث للقصائد التي ترد من بحر المتقارب هو تلك القصائد التي تنتهي كل أبياتها بوزن « فعول » ، مثل قول العقاد تحت عنوان « النوم » :

أيا ملكا عرشه في الصيون يظلل دنيا الكرى بالجناح
ضمت عليك جفونا تراك أبر بها من وجوه السلاح
تلم بأهدابها في الظلام فتسنى جبين الزمان الوقاح
وتدنى إلينا بعيد الرجاء إذا الدهر ما طلنا بالسباح
أراك خلقت لنا هدنة تعاودنا في مجال الكفاح

فجميع أبيات هذه القصيدة تنتهي بوزن « فعول » . أما الشطر الأول في كل بيت فأحيانا ينتهي بوزن « فعولن » ، وأحيانا أخرى بوزن « فعو » . ففي الأبيات الخمسة السابقة نرى الأشطر الأولى فيها قد انتهى معظمها بوزن « فعولن » ، وانتهى الشطر الأول من البيت الخامس بوزن « فعو » .

تلك هي الأنواع الثلاثة الكثيرة الشيوخ في الشعر العربي وهي التي طرقها معظم الشعراء قديمهم وحديثهم واستحسنوها ومالوا إلى موسيقاها .

غير أن أهل العروض قد رووا لنا نوعا رابعا لقصائد المتقارب ، وهي تلك القصائد التي تنتهي أبياتها بوزن « فع » ، فقط بدلا من « فعولن » . ولا نكاد نظفر بمثل واحد لهذا النوع في الشعر الحديث . ويظهر أن شعراءنا المحدثين لم يستسيغوه أو لم يألفوه . فليس بينهم من طرقة في شعره ، بل لانكاد نظفر

بقصيدة واحدة لشاعر قديم جاءت من هذا النوع . وكل الذى عثرت عليه فى أثناء جولائى فى دواوين الشعر قديما وحديثا هو مثل واحد لا يزيد على عدة أبيات جاء فى الأغاني (١) :

روى أن السيد الحميرى كان بالاهواز فرت به امرأة من آل الزبير
تزف إلى اسماعيل بن عبد الله بن العباس ، وسمع الجلبة فسأل عنها فأخبر
بها فقال :

أتنتا تزف على بغلة وفوق رحلتها قبة
زيرية من بنات الذى أحل الحرام من الكعبة
تزف إلى ملك ماجد فلا اجتماعا وبها الوجبة

* * *

وقيل إن العروس دخلت فى طريقها إلى خربة للخلاء فنهشتها أفعى فماتت .
فكان السيد الحميرى يقول لحقتها دعوى .

نرى من كل هذا أن النوع الرابع إن صحت روايته قد انقرض ولم يعد
بما يطرقة الشعراء وواجبنا الآن ألا ننظم منه .

بقى بعد هذا أن نذكر أن « فعلون » فى حشو البيت يجوز أن تصبح
« فعلول » فقط ونرى هذا واضحا جليا فى كل القصائد السابقة ، وكلاهما فى الحشو
حسن مستساغ تستريح الأذان إلى موسيقاه .

السريع

هذا بحر من أقدم بحور الشعر العربى غير أن ماروى منه فى الشعر القديم
قليل ، مثله فى هذا مثل بحر الرمل ، ولكن الرمل قد وجد عناية فى الشعر الحديث

حتى أصبح الآن يحل المرتبة الثانية بين الأوزان الشعرية ، في حين أن السريع قد قلت نسبة شيوعه في شعرنا العصري . وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه . والحق أننا حين ننشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لاستتريح إليه الأذان إلا بعد مران طويل ، وذلك لقلة ما نظم منه . والأذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد وتميل إلى ما ألفته ، وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن . أما ما نظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل على هذا الوزن فإنما كان تقليدا لقصائد قديمة أعجبوا بها ففسجوا على منوالها رغبة في التنويع لاجبا للوزن نفسه ، ولعلمهم قد وجدوا في هذا جهدا وعنتا .

وأهل العروض في علاجهم لهذا البحر قد تصوروا أنه ينتهي بالمقياس ، مفعولات ، وقالوا إن هذا المقياس لم يرد في الشعر مطلقا ، وإنما جاء في صور أخرى ذكروها لنا . وليت شعري لم نفترض مثل هذا الفرض الخيالي الذي لا وجود له ، ولسنا في حاجة إليه . وقد عرفوا أن هذا البحر تنتهي آياته في غالب الأحيان بوزن ، فاعلن ، وأن مثل هذا المقياس « فاعلن » يلتزم في البحر السريع لايصيبه ذلك التغير المألوف في هذا المقياس وذلك بأن يصير « فعيان » كما في بحر البسيط والزمل . فتصوروا من أجل هذا أن « فاعلن » في هذا البحر ليست مقياسا أصليا وإنما هي تطور لمقياس آخر .

لهذا نؤثر في علاج هذا البحر مسلكا آخر غير ما سلكه أهل العروض من حيث نهاية الأبيات . والوزن الشائع لكل شطر من أشطر هذا البحر هو :

مستفعِلن + مستفعِلن + فاعِلن

غير أن « فاعِلن » قد تصير في بعض القصائد « فاعلاتن » ، وقد تصير في البعض الآخر « فعِلان » . ومتى صارت إلى إحدى هاتين الصورتين التزم هذا في كل أبيات القصيدة . وعلى هذا فيمكننا تقسيم قصائد السريع إلى أنواع ثلاثة :

١ — قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فاعلن » ، وهذا القسم أكثرها شيوعاً وأحبها إلى النفوس .

٢ — قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فاعلات » .

٣ — قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن « فعلن » .

وقد أثر الشعراء المحدثون القسم الأول والثانى بالنظم ، ولانكاد نظفر منهم بشعر من القسم الثالث .

ومثال القسم الأول قول حافظ ابراهيم فى الحرب اليابانية الروسية (١)
أساحة للحرب أم محشرُ ومورد الموت أم الكوثرُ
وهذه جند أطاعوا هوى أربابهم أم نعم تنمر
لله ما أقسى قلوب الآلى قاموا بأمر الملك واستأثروا
وغيرهم فى الدهر سلطانهم فأمعنوا فى الأرض واستعمروا
قد أقسم البيض بصلبانهم لا يهجرون الموت أو ينصروا
وأقسم الصفر بأوثانهم لا يمددون السيف أو يظفروا
فادت الأرض باوتادها حين التقى الأبيض والأصفر

فتحن نرى أن جميع الأشطر فى هذه القصيدة تنتهى بوزن « فاعلن » ، وهو ملازم فى جميع الأبيات لا يصيبه أى تغير أو تطور .

أما المقياس « مستعلن » ، فى حشو الأبيات فأحياناً يصير « مستفعلن » ، وأحياناً نراه « مستعلن » ، وكلاهما فى صورتين حسن عند أهل العروض ، غير أن بعض أهل العروض قد فضل الأولى على الثانية فى هذا البحر ، والبعض الآخر فضل الثانية على الأولى ، ومرجع هذا الاختلاف الذوق الشخصى . وقد ورد كل من

هاتين الصورتين في شعر القدماء والمحدثين على السواء ، ولا نكاد نلاحظ أن الناظم قد أثر إحداهما . ففي الأبيات السبعة السابقة نلاحظ أن « مستفعلاً » في الحشو قد صارت « متفعلاً » سبع مرات وصارت « مستفعلاً » ست مرات . وما يصيب الحشو من تغيير لا يلتزم في أبيات القصيدة الواحدة ، بل لا يلتزم في البيت الواحد . ويحىء هذا التغيير في كل أنواع بحر السريع لافرق بين نوع وآخر كما سنرى .

ومثال القسم الثاني من القصائد قول شوقي :

هل تيم البان فؤاد الحمام	فناح فاستبكي جنون القمام
أم شفه ما شفى فائتى	مبلبل البال شريد المنام
يهزه الأيك إلى إلفه	هز القراش المدنف المستهام
وتوقد الذكريات بأحشائه	جرامن الشوق حيث الضرام
كذلك العاشق عند الدجى	يا للهوى بما يثير الظلام
يا عادى البين كفى قسوة	روعت حتى مهبجات الحمام
تلك قلوب الطير حملتها	ما ضعفت عنه قلوب الأنام

ففي هذه القصيدة قد انتهت أبياتها بوزن «فاعلات» ، والتزم هذا في كل الأبيات . أما الأشطر الأولى من الأبيات فقد انتهى كل منها بوزن «فاعلاً» ، دون تغيير أو تبديل إلا في البيت الأول لأنه مصرع ولهذا انتهى شطره الأول بوزن «فاعلات» ، كالأشطر الثاني .

ونلاحظ في حشو هذه الأبيات نفس التغيير الذى شهدناه في أبيات القسم الأول ، أى أن « مستفعلاً » تصير أحياناً « متفعلاً » وأحياناً أخرى « مستفعلاً » . وقد وردت الصورة « متفعلاً » في هذه الأبيات السبعة خمس مرات ، أما الصورة « مستفعلاً » فقد جاءت فيها تسع مرات .

والقسم الثالث من قصائد السريع لم يطرقه شعراؤنا المحدثون وإنما طرقة بعض القدماء في النادر من الأحيان مثل قول البحترى في مدح المغتر بالله :

برج بى الطيف الذى يسرى وزادنى مسكراً إلى مسكرى
 ونشوة الحب إذا أفرطت بالصبّ جازت نشوة الخمر
 لله ما تجنى. صروف النوى على حديث العهد بالهجير
 مهزوزة القد إذا ما انتت فى مشيها مهضومة الخصر
 يلومنى فى جيبها من يرى أن لججاج اللوم لا يغرى
 لم أر كالمعتز فى حبله الوافى وفى نائله الغمر

* * *

فنحن نرى أن أبيات هذه القصيدة قد انتهت بالوزن « فعلن » ، وأن هذا
 الوزن قد التزم فى كل الأبيات ، كما نرى أن الأشطر الأولى من الأبيات قد
 انتهت كلها بوزن « فاعلن » ، دون تغيير أو تبديل إلا فى البيت الأول
 لأنه مصرع .

هذا وقد حدثنا أهل العروض عن نوع آخر من قصائد البحر السريع
 فيه تنتهى كل الأشطر بوزن « فعلن » ، وذكروا أن « فعلن » هذه حين تكون
 فى آخر البيت تغير أحياناً إلى « فعيلن » ، من باب التخفيف . ولانكاد نظفر لهذا
 النوع فى الشعر القديم إلا بمثل واحد يذكرونه دائماً وهو قول المرقش الأكبر
 الشاعر الجاهلى :

هل بالديار أن نجيب صمم لو كان رسم ناطقا كاسم
 الدار قفر والرسوم كما رقص فى ظهر الأديم قلم
 ديار أسماء التى تبلت قلبى فعبسى ماؤها يسجم
 أضحت خلاء نبتها تئد نور فيها زهوه فاعتم
 بل هل شجنتك الظعن باكرة كآهن النخل من ملهم
 البشر مسك والرجوه دنا نير وأطراف البنان عنم

ويقول مؤرخو الأدب في شأن هذه القصيدة أنها من نادر الشعر الذي
بدى فيه الرثاء بالغزل .

وبما لاحظته في هذه القصيدة النادرة أن حشو الآيات قد اشتمل على أمثلة
ثلاث ورد فيها المقياس «مستفعلن» في صورة «متفاعلن» ، وهو ما يذكرنا ببحر
الكامل ، ولم يقل أهل العروض إن مثل هذا جائز في البحر السريع مثل
قوله :

ما ذنبنا في أن غزا ملك من آل جفنة حازم مرغم
وقوله :

يض مصاليت وجوهم ليست مياه بجارهم بمم
وقوله :

والعدو بين المجلسين إذا . ولتى العشي وقد تنادى العم

المسرح

هذا هو البحر الثاني الذى أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه أو لم
يستريحوا إليه ، وإلى موسيقاه ، فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر التز
القليل . ولعل الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا
الوزن فانسجوا على منوالها . ولعلمهم وجدوا في النظم منه عنتا ومشقة . ونحن حين
نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه ، وبخيل إلينا أن الوزن مضطرب
بعض الاضطراب . وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر
في مستقبل الأيام . أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضا ، وإن كثرت قصائده

في عصور العباسيين ، وتنوع وزنه بعض التنوع . وحين نستعرض ما جاء من هذا البحر في الشعر القديم والحديث نرى أن أكثر ما يجيء هذا البحر على الوزن الآتي :

مستفعلن مقعولاتٌ مستعلن

ويفترض أهل العروض أن « مستعلن » أصلها « مستفعلن » ، ولا معنى لهذا الافتراض الخيالي ، لأننا لانعلم شعر أصحح النسبة قد انتهت أشطره في هذا البحر بوزن « مستفعلن » .

وقد جاء الشعر الجاهلي والاسلامي من الوزن السابق ، مثل قصيدة مالك بن عجلان في المذهبات :

إن سميرا أرى عشيرته قد حذبوا دونه وقد أنفوا
ومثل قول عمرو بن أمية القيس :
يا مال والسيد المعمم قد يطره بعض رأيه السرف
وقول الجحج :
سائل معدا من الفوارس لا أوفوا بحيرانهم ولا غنموا
وقول ذى الأصبح العدواني :

إنكما صاحبي لن تدعا لومي ومهما أضع فلن تسعا

* * *

كذلك جاء من هذا الوزن معظم شعر المتأخرين وكل ما نظم من شعر المحدثين على ندرته .

ومثال المنسرح في الشعر الحديث قول صاحب ديوان صرخة في وادوقد فقد ساعته فقال مداعبا :

وساعة كالسوار حول يدي ضاعت فأوهى ضياعها جلدي
ما زال يطوى الزمان عقربها حتى طواها الزمان للأبد
ضياعها فجلى الصغير وكم حملني من خسارة ولدي
قالوا فداء له فقلت لهم كلاهما فلذتان من كبدي
قالوا التمس غيرها فقلت لهم وهل معي ما يقيم لي أودي؟
من مسعدى إن أكن على سفر ومن بقى لي بالوعد إن أعد
التبست أياي على فلا أفرق بين السبت والاحد
واختلّ وقى فإن وعدتك أن أزورك اليوم جئت بعد غد

فنحن نرى في كل الآيات السابقة أن أشرطةها قد انتهت بوزن «مستعلن»، وقد التزم هذا الوزن في كل القصيدة التي منها هذه الآيات. ولهذا يمكن أن نقول إن لقصائد المنسرح نوعا واحدا كثر شيوعه ونظمت منه الكثرة الغالبة من قصائد هذا البحر.

فإذا نظرنا في حشو الآيات لاحظنا أن «مستعلن» الأولى قد تصير «متفعلن»، وقد تصير «مستعلن»، وكلاهما حسن جيد كثير الورد في هذا البحر، وإن كان أهل العروض يفضلون هذا «مستعلن». ولست أدري وجها لهذا التفضيل. أما «مفعولات» التي في حشو الآيات فكثيرا ما تصير «مفعلات»، بل إن الذوق الموسيقي يشهد بأن «مفعلات» هنا أجود تستريح إليها الأذان وتطمئن إليها النفوس. ففي الآيات الثمانية التي نظمها الشاعر الحديث نرى أن «مفعولات» جاءت على أصلها في الشطر الثاني من البيت السادس وفي شطري البيت السابع فقط. أما «مستعلن» الأولى فقد وردت على صورتها الأصلية سبع مرات في الآيات الثمانية السابقة وتغيرت إلى «متفعلن» خمس مرات وإلى «مستعلن» أربع مرات.

وقد حدثنا أهل العروض أن هناك نوعاً آخر لقصائد المنسرح فيه تنتهى
الآيات بوزن «مستعلن» بدلا من «مستعلن» ؛ وزعموا لنا أن هذا النوع
قد روى عن القدماء ولكنهم لم يكتثروا منه . فإذا بحثنا عن شاهد واحد من الشعر
القديم يؤيد هذا الزعم لانكاد نظفر بشيء .

على أنه قد وردت أمثلة قليلة لهذا النوع من المنسرح في شعر العباسيين
كقول ابن الرومى :

لو كنت يوم الفراق حاضرا وهن يطفين لوعة الوجـد
لم تر إلا دموع باكية تسفع من مقلة على خـد
كان تلك الدموع قطر ندى يقطر من نرجس على ورد

* * *

وقول البحتري :

كم حنين إليك مجلوب ودمع عين عليك مسكوب
وأنت فى شحط نية قذف يهون فيها عليك تعذيب
شتان جفل الدموع بينها شوق محب ونأى محبوب
وما يزال الفراق يبحث عن ثار لدى العاشقين مطلوب

* * *

فنحن نرى أن الاشطر الأولى فى أبيات ابن الرومى والبحتري تنتهى بوزن
«مستعلن» ، إلا حين يكون البيت مصرعا مثل البيت الأول من قصيدة البحتري ،
ونرى الآيات فى القطعتين تنتهى بوزن «مستعلن» .

وقد جاءنا صاحب ديوان الملاح التائه بمقطوعة من هذا النوع ربما كانت
الفريدة فى الشعر الحديث ، فلا نعرف غيره بين شعرائنا المحدثين من نهج هذا
النهج . وقد جعل عنوان مقطوعته «حلم ليلة» ، وجاء فيها :

إذا ارتقى البدر صفحة النهر
وضمنا فيه زورق يجرى
وداعبت نسمة من العطر
على محساك خصلة الشعر
حسوتها قبلة من الخمر
جن جنوني لها وما أدرى
أى معانى الفتون والسحر
تغرك أوحى بها إلى ثغرى

* * *

وعدة هذه المقطوعة خمسة عشر شطرا كلها مصرعة كما رأيت .

وقد جاءنا أبو العتاهية ، وهو من ثار على قواعد العروضيين بنوع من
المنسرح ينتهى كل أشطره بوزن « فعِلن » بدلا من « مستَعِلن » كقوله
في قطعة عندها ١٤ بيتا :

الله أعلى يدا وأكبر
والحق فيما قضى وقدّر
وليس للبرء ما تمنى
وليس للبرء ما تخير
هون عليك الأمور واعلم
أن لها موردا ومصدر
واصبر إذا ما بليت يوما
فإن ما قد سليت أكثر

* * *

وهذا النوع فى وزن المنسرح جاء به المتأخرون من الشعراء فى النادر من
الأحيان ، ولكن المحدثين من شعرائنا قد اقتصرُوا على الوزن المألوف المعهود
فى بحر المنسرح وهو الذى تنتهى أشطره بوزن « مستَعِلن » ، مثلهم فى هذا
مثل الجاهليين وشعراء صدر الإسلام .

المدير

هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه ، وعللوا هذا فى بعض
كتبهم بأن فيه ثقلا ! ولا أدرى ماذا عنوا بالثقل ونحن نشعر بانسجام

موسيقاه ولا نرى فيه ' ما فى المنسرح مثلا من بعض الاضطراب .
وفى الحق أن هذا البحر يستحق دراسة خاصة فى ضوء بحر الرمل ، فربما
أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل ، مع شرح ما فيه من تغير أو تحوّل جعله
يباين الرمل فى تقاعيله . فإذا أمكن هذا لم نحتاج إلى بحر نسميه المديد ، وإنما هو
الرمل فى صورة أخرى . ومن الممكن أن يقال أيضا إن بحر المديد وزن قديم
جدا هجره الشعراء وأهملوا النظم منه . ذلك لأننا لا نكاد نرى شاعرا قديما قد
نظم منه ما يستحق الذكر إلا تلك الآيات التى تنسب للمهلل بن ربيعة :

يا لبسكر أنشروا لى كليا يا لبكر أين أين الفرار
تلك شيبان تقول لبسكر صرح الشر وبان السرار
وبنو عجل تقول لقيس ولتيم اللات سيروا فساروا

* * *

وقد ذكر أهل العروض أنواعا عدة لبحر المديد وفصلوا فيها تفصيلا ، فإذا
نحن استعرضنا ما نظم منه لا نكاد نعثّر إلا على نوعين :

(١) فاعلان + فاعلن + فاعلاتن

(٢) فاعلاتن + فاعلن + فعيلن

وزى النوع الثانى أكثر شيوعا فى شعر المتأخرين على ندرته ، ونراه
الوزن الوحيد الذى أثره من شعرائنا المحدثين حافظ والعقاد والجارم ، أما باقى
شعرائنا المعاصرين فقد أهملوا النظم منه وانصرفوا عنه إلى غيره من البحور .
وقد نظم العقاد قطعة واحدة عدتها ٢٣ بيتا ونظم منه حافظ أربع قطع عدتها
جميعا ٣٥ بيتا ، ونظم منه الجارم قصيدة عدتها ٤١ بيتا ، وهكذا نرى مبلغ
انصراف شعرائنا المحدثين عن هذا الوزن من أوزان الشعر .

هناك إذن نوعان من القصائد لهذا البحر رويت لهما أمثلة قليلة من الشعر القديم وأكثرهما شيوعاً ذلك الذى نظم منه بعض شعرائنا المحدثين مثل قول حافظ إبراهيم :

ما لهذا النجم فى السحر قد سها من شدة السهر
خلسته يا قوم يؤنسنى إن جفاني مؤنس السحر
يا لقوى إني رجل أفنت الأيام مصطبرى
أسهرتني الحادثات وقد نام حتى هافت الشجر

فتحن نرى أن جميع الأَشطر فى هذه القصيدة تنتهى بوزن «فعلن» ، وهذا هو النوع الثانى من أنواع قصائد المديحة :

وكذلك قول على الجارم :

طائر يشدو على فتن جدّد الذكرى لذي شجن
قام والاقوام صامتة ونسيم الصبح فى وهن
هاج فى نفسى وقد هدأت لوعة لولاه لم تكن

وقد ذكر أهل العروض أن هذا النوع قد تنتهى أحياناً بوزن «فعلن» ، بدلاً من «فعلن» ، ولكن الأَشطر الأولى تبقى على خالها أى تنتهى بوزن «فعلن» ، ويلتزم فيها جميعاً إلا حين يكون البيت مصرعاً . وقد ورد شاهدنا لهذا فى أجزاء الأغاني الاثنتى عشر الأولى ما لا يزيد على عشرة أبيات .
و روى صاحب الأغاني ^(١) عن محمد بن جعفر بن يحيى بن خالد أنه قال :

شهدت أبى جعفر وأنا صغير وهو يحدث بن خالد جدى فى بعض ما كان يخبره به من خلواته مع الرشيد قال : يا أبت أخذ يدي أمير المؤمنين ثم أقبل على حجرة يخترقها حتى انتهى إلى حجرة مغلفة ففتحتها بيده ودخلنا جميعا وأغلقها من داخل يده ، ثم صرنا إلى رواق ففتحه وفى صدره مجلس مغلق فقعده على باب المجلس ، فنقر هارون الباب بيده نقرات فسمعنا حسا ، ثم أعاد النقر فسمعنا صوت عود ثم أعاد النقر ثالثة ففتحت جارية ماظنت والله أن الله خلق مثلها فى حسن الغناء وجودة الضرب ، إلى أن يقول ، ثم قال لها الرشيد غنى : طال تكذيبى وتصديقى ، ففتحت :

طال تكذيبى وتصديقى لم أجد عهدا لمخلوق
إن ناسا فى الهوى غدروا أحدثوا نقض الموائيق
لاترانى بعدهم أبدا أشتكى عشقا لمعشوق

• • •

قال فرقص الرشيد ورقصت معه ، ثم قال امضى بنا فإنى أخاف أن يبدو منا ما هو أكثر من هذا فضينا . فلما صرنا إلى الدهليز قال وهو قابض على يدي : أعرفت هذه المرأة ، قال قلت : لا يا أمير المؤمنين . قال إنها عليّة بنت المهدي ووالله إن لفظت به بين يدي أحد وبلغنى لا فتانك ،

فنحن نرى البيت الأول من هذه الآيات ينتهى شطراه بوزن « فعلن » ، لأنه مصرع ، ثم نرى البيتين بعده ينتهى الشطر الأول فيهما بوزن « فعِلن » ، والشطر الثانى بوزن « فعلن » ،

(٢) أما قصائد المديد التى وزن الشطر منها :

فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن

فليس لها فى الشعر الحديث أمثلة ، ولهذا نورد لها مثلا من شعر أبى العتاهية الذى نظم من المديد ما يقرب من سبعين بيتا معظمها من هذا النوع .

مثل قوله :

إن دارا نحن فيها لدارُ ليس فيها لمقيم قرار
كم وكم قد حلها من أناس ذهب الليل بهم والنهار
فهمُ الركبُ أصابوا مناخا فاستراحوا ساعة ثم ساروا
وهمُ الأحساب كانوا ولكن قدم العهد وشط المزار
عبت أخبارهم مذ تولوا ليت شعري كيف هم حيث صاروا

* * *

فنحن نرى الأشطر في هذه القصيدة تنتهى بوزن «فاعلاتن» ، وقد نرى «فاعلاتن» ، هذه قصير «فعلاتن» ، سواء كان هذا في الشطر الأول مثل قول المهمل :

تلك شيان تقول لبكر صرح الشر وبان السرارُ
أو في الشطر الثاني مثل قول أبي العتاهية :

طالما كنت أحب التصابي فرماني سهمه وأصابا
وكلاهما حسن جيد في القصيدة الواحدة ، بل حتى في البيت الواحد كما نرى في البيتين السابقين .

أما حشو الأبيات فيجرب عليه بعض التغير أو التحوّر ولا يلزم هذا في القصيدة سواء كانت من النوع الأول أو الثاني .

وأشهر ما يجرى على حشو أبيات المديد من تغير أو تبديل أن نرى فاعلاتن ، قصير «فعلاتن» ، أحيانا ، وأن نرى «فاعلتن» ، قصير «فعلاتن» . ففي أبيات أبي العتاهية السابقة نرى «فاعلاتن» ، في الحشو وردت في صورة «فعلاتن» ، خمس مرات ، وزى «فاعلتن» ، جاءت في صورة «فعلاتن» أربع مرات . هذا هو المشهور الحسن في تغيرات الحشو ، أما ما أضافه أهل العروض من صور

أخرى جائزة في حشو الآيات فلن نعرض له هنا لقيح موسيقاه وظهور الصنعة العروضية عليه .

كذلك ذكر أهل العروض ثلاثة أنواع أخرى لقصائد المديد لم نعرض على أمثلة لها في الدواوين التي رجعنا إليها ، لهذا نؤثر ألا نعرض لها هنا بخير أو شر .

المتمراك

هذا هو البحر الذي لم يعرض له الخليل . وينسب إلى الاخفش لأنه ، كما يعبر أهل العروض ، تدارك به على الخليل . وقد خلعوا على هذا البحر أسماء كثيرة ونعتوه بنعوت شتى . وليس يعنيننا البحث عن سر هذه الأسماء بقدر ما يعنيننا الكشف عن أمثله في الشعر العربي . وأول ما يمكن أن يستزعي الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهد تكاد تكون متحدة في كل كتب العروض ، وهي عبارة عن آيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف . فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لانكاد نظفر بشيء .

وقد ذكر أهل العروض أن وزن الشطر من هذا البحر هو :

فاعلن + فاعلن + فاعلن + فاعلن

غير أنهم يكادون يجمعون على أن ، فاعلن ، هنا تجميعي دائما إما ، فاعلن ، أو ، فاعلن . فقد جاء بحاشية الدمشوري ما نصه ، « حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالما وأن المطرد استعماله مخبونا » (١) .

أما في الشعر الحديث فقد هجره الشعراء وانصرفوا عنه إلا حين قلدوا
قصيدة الحصرى التي مطلعها :

يا ليلُ الصب متى غده أقيام الساعة موعده
فقد نظم شوقي قصيدة على نهج قصيدة الحصرى جاء فيها :

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحم عوده
حيران القلب معذبه مقروح الجفن مسهده
أودى حرقا إلا رمقا يبقيه عليك وتنفده
يستهرى الورق تأوهه ويذيب الصخر تنهده
ويشاجى النجم ويتعبه ويقم الليل ويقعه
ويعلم كل مطوقة شجنا في الدوح ترده
كم مد لظيفك من شرك وتأدب لا يتصيد
فعاك بغمض مسعفه ولعل خيالك مسعده

كذلك نظموا منه في النادر من الأحيان الأناشيد القومية مثل نشيد شوقي
تحت عنوان (النيل) جاء فيه :

النيل العذب هو الكوثر والجنة شاطئه الأخضر
ريان الصفحة والمنظر ما أبهى الخلد وما أنضر
وله نشيد آخر للكشافة ورد فيه :

نحن الكشافة في الوادى جبريل الروح لنا حادى
يارب بعيسى والهادى وبموسى خذ بيد الوطن
وله أيضا نشيد على لسان الشباب مطلعها :

اليوم نسود بوادينا ونعيد محاسن ماضينا
ويشيع العز بأبدينا وطن نفديه ويفدنا

كما نظم شوقي في مصرع كليوبترا أربعة أبيات من المتدارك جاءت صياحا
أو هتافا للجنود مثل :

مرحى مرحى يحيا الفن^١ يحيا الشعر يحيا اللحن^٢
ومثل :

تحيا روما يحيا قيصر روما العظمى أبدا تنصر^٣
فإذا نحن نظرنا في يقي شوقي نرى أن الشطر يتكون من « فعلان » أربع
مرات ، وأحيانا تكون « فعلان » بالتحريك كما في كلمة « أبدا » في قوله (روما
العظمى أبدا تنصر) .

كذلك إذا نظرنا إلى أبيات الحصرى نرى تفاعيلها إما « فعلان » أو « فعلان »
ولاشيء غير هذا .

لذلك نؤثر هنا أن نقصر أحوال المتدارك على ذلك الوزن الشائع الذى
رويت له أمثلة قليلة ولكنها صحيحة النسبة كقصيدة الحصرى وأبيات شوقي .
ويروى أهل العروض أبياتا ينسبونها لعل بن أبي طالب فيقولون إنه مر
براهب يدق الناقوس فقال لجابر بن عبد الله أتدرى ما يقول هذا الناقوس فقال
الله ورسوله أعلم . قال هو يقول :

حقا حقاً حقاً صدقا صدقا صدقا صدقا
إن الدنيا قد غرتنا واستهوتنا واستلتهتنا
لسنا ندري ما قدمنا إلا أنا قد فرطنا
يا بن الدنيا مهلا مهلا زن ما يأتى وزنا وزنا

* * *

وقد جاءت تفاعيل هذه الأبيات كلها على وزن « فعلان » . على أننا نشك
في هذه الرواية ، ونرى مسحة الصنعة والتكلف بادية على الأبيات . وقد سمي

أهل العروض هذا البحر فيما سموه به ، و دق الناقوس .

ولسا ندرى سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رغم
انستجام موسيقاه وحسن وقعها في الأذان ، ولعلم وجدوه أليق بالأدب الشعبي
لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة . ولهذا شاع في الزجل كما سئرى في أوزان
المولدين .

« ٤ »

الأوزان القصيرة

للشعر العربي أوزان أخرى غير التي تقدمت ، وتجمع هذه الأوزان صفة
واحدة هي أنها قصيرة قليلة المقاطع . وبعض هذه الأوزان تستقل بنفسها
والبعض الآخر مختصرة من بحور تقدم ذكرها ، وتلك هي التي سماها أهل
العروض بالمجزوءات . فالبحور القصيرة نوعان : بحور لا علاقة لها بالتقدم من
أوزان شرحناها ، وأخرى مقطوعة من تلك الأوزان . ونحن حين نعرض لتلك
البحور القصيرة نؤثر أن نرتبها أيضا حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي .

والذي نلاحظه بوجه عام أن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر
القديم ولا سيما الجاهلي وشعر صدر الإسلام . ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو
ببعضها بعد ذلك ، ونظموا منها أشعارا كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس
يتغنون بالأشعار وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين ، فلم يعد
الشعر مقصورا على الإنشاد والألقاء كما كانت الحال في أسواق الجاهليين وصدر
الإسلام ، بل أصبح الشعراء في بعض الأحيان ينظم المقطوعة ثم يدفع بها لمن
أو جارية تصنع لها الانتقام وتردها في مجالس الخلفاء أو الوزراء . ورأى
الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين ، فأكثروا من نظمها

ووجدت ارتياحا إليها من عامة الناس وخاصتهم . على أن شعراء العصر العباسي كانوا أحيانا أخرى يقفون بين يدي الخليفة أو الوزير ينشدون الشعر لإنشادا ويلقونه إلقاء ولا سيما في قصائد المدح والثناء . فقد جمع إذن الشعر العباسي بين شعر يتغنى به وشعر ينشد في المجالس والمحافل .

(١) مجزوء الكامل

هذا هو أكثر البحور القصيرة شيوعا في الشعر العربي ولا سيما الحديث منه . وهو كما يستبطن من اسمه مختصر البحر الكامل الذي تحدثنا عنه آنفا . فدكا رأينا قبلا يتكون الشطر من البحر الكامل من المقياس ، متفاعلا ، مكررا ثلاث مرات أما في مجزوء الكامل فرتين فقط أي :

متفاعلا + متفاعلا

وبعض البحور السابقة لها مجزوءات . ومجزوء كل بحر هو وزن هذا البحر بعد أن نسقط منه التفعيلة الأخيرة في كل شطر . وقد تعود أهل العروض أن يمالجوا المجزوءات مع بحورها ، ولكننا نؤثر علاجها مستقلا مع نظائرها من البحور القصيرة .

وقد جاءت قصائد مجزوء الكامل في الشعر الحديث على ثلاثة أنواع كلها شائعة ولا يفضل أحدها الآخر :

(١) تلك القصائد التي تنتهي كل أشطرها بوزن ، متفاعلا ، مثل قول حافظ إبراهيم على لسان طفلة :

أخشى مريتي إذا طلع النهار وأفرعُ
وأظل بين صبيح واحدٍ لعقابها أتوقع

لا الدمع يشفع لى ولا طول التضرع ينفع
وأخاف والدق إذا جن الفلام وأجرع
وأيت أرتقب الجزا . وأعنى لانهج
ما ضرنى لو كنت أستمع الكلام وأخضع

• • •

فنحن فى هذه الآيات الستة نرى الأشطر تنتهى بوزن « متفاعلن » سواء
فى ذلك الشطر الأول أو الثانى من البيت . غير أننا نلاحظ أن « متفاعلن »
تصير أحيانا « مستفعلن » كما فى نهاية البيت الخامس وفى نهاية الشطر الأول من
البيت السادس .

وقد عرفنا حين الحديث عن بحر الكامل أن « متفاعلن » تعادل فى الوزن
الموسيقى « مستفعلن » وكلاهما حسن جيد فى الكامل ويجزؤه .

(٢) تلك القصائد التى تنتهى آياتها بوزن « متفاعلات » ، أما أشطرها
الأولى فتنتهى بوزن « متفاعلن » على حالها كما فى النوع الأول إلا حين يكون
البيت مصرعا مثل قول صاحب ديوان « صرخة فى واد » تحت عنوان
« جنازة السلام » :

أرأيت إذ ولد السلام	فنعوه من قبل الفظام
وضمته أوربا لنا	يألت أوربا عظام
طفيل برى ذاق من	يد أمه كأس الحمام
لهنى عليه بمزق الأ	وصال منتشر العظام
عصفت به ريج الوغى	عصفا وغطاه القتام
فضى شهيدا ماله	قبر يزار ولا مقام
ليس . السلام . بسائد	مادلم فى الدنيا حطام

فنحن نلاحظ أن هذه الآيات تنتهي بوزن « متفاعلات » ، أو « مستفعلات » ،
التي تناظرها ، وتنتهي الأشطر الأولى بوزن « متفاعِلن » ، أو « مستفعلِن » ، التي
تناظرها ، إلا في البيت الأول لأنه مصرع فيتبع فيه الشطر الأول الشطر الثاني
من حيث النهاية .

(٣) تلك القصائد التي تنتهي آياتها بوزن « متفاعلاتن » ، وتبقى فيه الأشطر
الأولى كالنوعين السابقين أى متتبية بوزن « متفاعِلن » ، إلا في البيت المصرع
مثل قول شوقي :

يا ناعما	رقدت	حفونة	مضناك	لاتهدا	شجونهُ
حمل	الهُوى	لك	كلهُ	إن لم	تُعنهُ
فمن	يعينه	سبب	سيجمعنا	متبناه	
الروح	ملك	يمينه	يفديه	ما ملكته	يمينه
ما العزم	إلا	ليلة	كان	الصباح	لها
جبينه	بين	الرقب	وبيننا	واد	تباعده
حزونه	نغسابه	ونقول	لا	بقى	الرقب
				ولا	عيونه

فنحن نرى هذه الآيات تنتهى بوزن « متفاعلاتن » أو « مستفعلاتن » ، التي
تناظرها ، وتنتهى الأشطر الأولى بوزن « متفاعِلن » ، أو « مستفعلِن » ، إلا في
البيت الأول لأنه مصرع .

تلك هى الأنواع الثلاثة التي زارها شائعة في الشعر العربي يطرُقها كل الشعراء
وبرتاحون إلى موسيقاها . على أن أهل العروض قد حدثونا في كتبهم عن نوع
رابع لمجزوء الكامل قالوا : إن آياته تنتهى بوزن « متفاعل » ، وهم يسوقون شاهدا
لهذا بيتا واحدا لا ندرى قائله ، وإنما نراه يتردد في كتبهم دون ذكر لناظمه

أو إشارة إلى القصيدة التي اقتبس منها . وهذا البيت المنفرد المنعزل هو :
 وإذا هو ذكروا الإسماء أكثروا الحسنات
 لهذا تؤثر أن نمر هذا النوع مروراً سريعاً فأغلب الظن أنه وليد صناعة
 عروضية وليس من الأوزان التي طرقها الشعراء قديمهم أو حديثهم .

* * *

(٢) الهزج ومجزوء الوافر

تعود أصحاب العروض أن يعالجوا الوزن الذي يسمى بالهزج علاجاً مستقلاً
 وأن يفرقوا بينه وبين مجزوء الوافر ولسكننا تؤثر النظر إليهما معاً لما بينهما من
 وجوه شبه تكاد تجعلهما وزناً واحداً .

وقد عرفنا أننا أن وزن الشطر من بحر الوافر هو :

مفاعلتن + مفاعلتن + فعولن

ومجزوء الوافر يتكون من هذا الوزن بعد أن نسطق التفعيلة الأخيرة
 « فعولن » أي أن وزن الشطر من مجزوء الوافر هو :

مفاعلتن + مفاعلتن

وقد رأينا قبلاً أن المقياس « مفاعلتن » يحى متحرك اللام أحياناً وساكناً
 أحياناً أخرى ، وكلاهما حسن جيد في القصيدة الواحدة . وحين تكون اللام ساكنة
 أي « مفاعلتن » يمكن أن نضع المقياس في صورة أخرى هي « مفاعيلن » . فلا
 فرق بين « مفاعلتن » الساكنة اللام و « مفاعيلن » في أي شيء . وعلى هذا فمجزوء
 الوافر قد يكون مكوناً من « مفاعيلن » مكررة مرتين أي :

مفاعيلن + مفاعيلن

وهذا هو وزن الهزج أيضا . فالهزج وزن وثيق الصلة بمجزوء الوافر ويلتبس الأمر في بعض الأحيان فلا ندرى أيعد البيت من مجزوء الوافر أم من الهزج .

ويظهر أن الهزج تطور لمجزوء الوافر ، جاءت به عصور الغناء أيام العباسيين ولم يكن معروفا أيام الجاهليين . فقد تطور الوافر أولا باقتطاع التفعيلة الأخيرة منه وبذلك تكون المجزوء ، ثم نظم هذا المجزوء بحيث يوافق الغناء العباسي فجاءنا الهزج . وقد ظلت نسبة شيوخ الهزج في أشعار العباسيين ضئيلة لا تكاد تتجاوز ١٪ من مجموع الأشعار . وبقيت هذه النسبة كذلك في كل العصور المتأخرة حتى جاء العصر الحديث واستحسن شعراؤنا هذا الوزن في المسرحيات فأكثرُوا منه ووجدوه أطوع في بعض المواقف التمثيلية .

والصفة التي تفرق بين الهزج ومجزوء الوافر هي أن «مفاعيل» في الهزج يجوز أن تصبح «مفاعيل» فقط ، وقد استقبحوا هذا في الوافر ولم يستسيغوه . ولسنا ندرى لم استقبح أصحاب العروض تغير «مفاعيل» إلى «مفاعيل» في بحر الوافر واستحسنوه في الهزج مع ما نرى بينها من صلة وثيقة .

انظر مثلا إلى أغنية من أغاني العباسيين مطلعها :

سليمى أزمعت بينا فأين تقولها أين
وقد قالت لأتزاب لها زهر تلاقينا
تعالين فقد طاب لنا العيش تهـالينا

* * *

ففي هذه الآيات الثلاثة نلاحظ أن «مفاعيل» لم تصر إلى «مفاعيل» ، إلا في البيت الثالث . ولو أنشد هذا البيت مع إطالة حركة النون في «تعالين» والباء

في « طاب ، والشين في « العيش ، لعادت « مفاعيلُ ، إلى « مفاعيلن ، ، وحينئذ يختلط الأمر علينا فلا ندرى أبعاد البيت من الهزج أم من مجزوء الوافر . ولقد رويت لنا أبيات الهزج مكتوبة لا منطوقة ، وربما كانوا ينشدون هذا النوع مع إطالة الحركة حتى تصبح « مفاعيلُ ، في السمع « كففاعيلن ، . وإذا صح هذا الفرض يكون مجزوء الوافر والهزج وزنا واحدا ، وإنما دعا الغناء إلى تقصير بعض الحركات أو إطالتها . ولا نكاد نعر على الهزج في أشعار العباسيين إلا في صورة مقطوعات قصيرة نظمت لتغنى وتلحن ، وهذا هو سر تسمية العروضيين له بالهزج . وما قد يستأنس به في هذا الرأي أن بعض مقطوعات الهزج رويت مشتملة على « مفاعلتن ، بحركة اللام وهو ما نعهده في الوافر وحده . انظر مثلا إلى قول النازم في الأغنية السابقة ^(١) .

إلى خود منعمة خففن بها وفدنا

تجد أن البيت قد اشتمل على « مفاعلتن ، بحركة اللام مرتين . فأبيات الهزج إذن قد تجيء فيها « مفاعلتن ، بحركة اللام ، وقد نراها ساكنة اللام أي « مفاعيلن ، وأخيرا نرى « مفاعيلن ، في صورة « مفاعيلُ ، فقط . فراحل التطور ثلاث :

مفاعلتن ثم مفاعيلن ثم مفاعيلُ

فإذا جاءت الآيات مكونة من مكرر « مفاعلتن ، وحدها فذلك هو مجزوء الوافر في صورته الأصلية القديمة ، وإذا رويت من مكرر « مفاعيلن ، وحدها فهنا يلتبس الأمر بين مجزوء الوافر والهزج ، وإذا وصلتنا مكونة من مكرر « مفاعيلُ ، وحدها فذلك هو الهزج المحض . وقد تشتمل الآيات على الصور الثلاث كما في الأغنية العباسية السابقة .

وقد كثر في الهزج الحديث حين استقل وأصبح بعد وزنا قائما بنفسه استعمال

«مفاعيل» . وقد تعودت الأذان هذا الوزن وأصبحت تستريح إليه . واستغل الشعراء رخصة جواز بحىء «مفاعيلن» و«مفاعيل» فى هذا الوزن فأكثروا منه ، وتحلوا من التزام «مفاعيلن» وحدها ، فأوشك من أجل هذا أن ينقرض مجزوء الوافر فى الشعر الحديث .

وربما كان أبو العتاهية من أكثر الشعراء نظما لمجزوء الوافر ، لأنه التزم «مفاعيلتن» فى معظم مقطوعاته ، مثل قوله فى قصيدة عندها ٢٢ بيتا ومطلعها :

ألا أين الألى سلفوا دعوا الموت واختطفوا
فوافوا حين لا تحف ولا طرف ولا لطف
ترص عليهم حفر وتبنى ثم تنخيف

* * *

وقد عنى المحدثون بالهزج وهجروا مجزوء الوافر ، وأكثروا من نظم الهزج فى مسرحياتهم . فاستمع إلى صاحب رواية العباسية يقول على لسان الرشيد :

عجبنا لم نكن حربا على مصر ومن فيها
بذلنا الأمن واليسر ففاض فى نواحيها
فلم نظلم أديانها ولم تطغ أعاليها
ضمنا القوت والثوب لطاويها وعاريها
ولم نجب سوى الفضل بذلناه لعافيا
فهذى الفتنة الحقا لم تفهم دواعيها

* * *

وهذا انتفع الشعراء من جواز استعمال «مفاعيل» وسهل الأمر عليهم فى نظم هذا الوزن .

ومن أكثروا من نظم الهزج بين شعرائنا المحدثين صاحب ديوان الملاح
التائه ، ومن خير شعره من هذا الوزن قوله :

دنا الليل فهيا الآ ن ياربة أحلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى
تعالى فالدىجى وحى أناشيد وأنغام

* * *

سرت فرحته فى الماء . والأشجار والسحب
تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب

* * *

فنحن نرى الأشعار الحديثة قد جاءت مزيجا من «مفاعيلن» و «مفاعيل»
فى بحر الهزج . غير أن بعض شعرائنا المحدثين قد عادوا أحيانا بوزن «مفاعيلن»
إلى «مفاعيلن» ، المحركة للام ، وهو ما لم يقل به العروضيون فى بحر الهزج مثل
قول صاحب الملاح التائه فى الأغنية السابقة :

هناك على ربى الوادى لنا مهد من العشب
يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب

* * *

هذا هو ماشاع فى مجزوء الوافر والهزج غير أن أهل العروض يذكرون
نوعا آخر من الهزج فيه تنتهى الآيات بوزن «فعولن» بدلا من «مفاعيلن» ،
ويستشهدون عليه بيت منفرد لا ندرى قائله هو :

وما ظهري ابغى الضيم بالظهر الدلول
ولم نعرثى الدواوين التى رجعنا إليها على مثل آخر لهذا النوع ولذا ترجع

أنه صناعة عروضية ، وتؤثر أن تضرب عنه صفحا . إذ لا يصح أن نستنبط وزنا من أوزان الشعر بيت منفرد منعزل لا ندرى شيئا عن القصيدة التي اقتبس منها .

(٤) المبحث

هذا بحر طرب له الشعراء المحدثون فأكثر وامن نظمه ولا سيما في مسرحياتهم ، ولا نكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن ويتغنى بها . وقد ظلت نسبة شيوع هذا البحر في الأشعار القديمة ضئيلة حتى جاء المحدثون فنهضوا بها واستعدبوا الوزن وموسيقاه . وربما كان من أكثر شعرائنا المحدثين نظما منه في غير المسرحيات حافظ ابراهيم .

ونحن حين نستعرض ما نظم من هذا البحر قديما وحديثا نرى أن الشطر منه يتكون غالبا كما يلي :

مستفعِلن + فاعِلاتن .

ونرى أن « مستفعِلن » تجمي أحيانا « متفعِلن » وكلاهما حسن جيد ، لا يلتزم في القصيدة الواحدة ، بل ولا في البيت الواحد . كذلك نرى أن « فاعِلاتن » في نهاية البيت قد تجمي على صورتين أخريين :

فعِلاتن ، فالاتن

أما في نهاية الشطر الأول فيجوز أن تجمي « فاعِلاتن » في صورة « فعِلاتن » فقط ، مالم يكن البيت مصرعا .

انظر مثلا إلى ما جاء في رواية العباسية :

جعفر :

بين الجوامح قلب مدله بك صب
يعطو إليك ويهفو فإن دجا الليل يصبو
علاء عنك صاد والورد ملآن عذب
هواك لي حين أغفو جوى وحين أهب

* * *

العباسة :

فا نني البرح حب ولا شنى الوجد قرب
لما رأيتك رنت نفس وصفق قلب

* * *

فنحن نرى في هذه الآيات أن « مستفعلن » وردت خمس مرات ولكن
« متفعلن » جاءت سبع مرات ، كما نرى أن « فاعلاتن » وردت ست مرات
ومثلها « فمعلاتن » .

فإذا نظرنا إلى ما جاء في نفس الرواية على لسان « الفضل » ، إذ يقول :

بأمر مولاي فابقوا فإنكم ضيفان
أظلكم برضاء وعكم إحسانه
وبعد غير بعيد يضمكم لإيوانه
في مجلس قد أعدت ألوانه وقبانه

* * *

نرى أن الآيات الثلاثة الأولى قد انتهت بوزن « فاعلاتن » ، ولكن البيت
الرابع قد انتهى بوزن « فمعلاتن » ، في حين أننا نرى الأشطر الأولى تنتهي إما

بوزن ، فاعلاتن ، كما في البيت الأول والرابع ، أو ، فِعْلَاتِن ، كما في البيت الثاني والثالث ولا يصح غير هذا ما لم يكن البيت مصرعا .

وقد قال حافظ قصيدة تحت عنوان سوق عكاظ ، جاء فيها :

أتيت سوق عكاظ أسعى بأمر الرئيس
أزجي إليه قواف منكسات الرموس
ليست بذات رواء تزهى به في الطروس
ولا بذات جمال يسرى بها في النفوس

* * *

إلى أن يقول في نفس القصيدة :

عهد سما الشعر فيه إلى مجال الشموس
ورده كان أصنى من مورد القاموس

* * *

فنحن هنا نرى البيت الأخير قد انتهى بوزن ، فالاتن ، وانتهت باقي الآيات بوزن ، فاعلاتن ، ، أما في الأشطر الأولى فلا يصح مجيء ، فالاتن ، إلا إذا كان البيت مصرعا كأن يقول قائل :

لما ضناه الحبُّ ناجي الحبيب القلبُ
مستطافا ، يتمنى لو أن جدواه تحبوا

* * *

هذا وقد ذكر أهل العروض أحوالا أخرى لبحر المحمض عدوا بعضها صالحا مقبولا والبعض الآخر قبيحا مردولا ، غير أن قولهم هذا يعوزة الدليل من شعر صحيح النسبة ، ولم نعث في كل ما رجعنا إليه على أمثلة تبرهن على ما زعموا

إلا تلك الشواهد المنفردة المنعزلة التي ساقوها لنا . لهذا تؤثر هنا أن تضرب صفحا عن تلك الأحوال التي ليست فيما يظهر إلا وليد صناعة عروضية .

(٤) مجزوء البسيط ومخاع البسيط

من البحور القصيرة التي عني بها أهل العروض وأسهبوا في شرحها وفصلوا في أنواعها ما يسمى بمجزوء البسيط ، ووزن الشطر منه :

مستفعلن + فاعلن + مستفعلن

وقد قالوا إن لقصائده أنواعا ثلاثة : نوع تنتهي أبياته بالوزن الأصلي «مستفعلن» وآخر تنتهي بوزن «مستفعلات» وثالث تنتهي بوزن «مستفعل» . ثم مثلوا لكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة بيت منفرد لا ندرى، قاله ، ولا القصيدة التي اقتبس منها ، إلا النوع الثاني فقد نسبوا شاهده إلى المرقش الشاعر الجاهلي . ثم ذكروا أن بعض قصائد مجزوء البسيط تنتهي كل أشطرها بوزن «مستفعل» ، ومثارا لهذا أيضا بيت منفرد منعزل غير محقق النسبة .

فإذا بحثنا في الأشعار قديمها وحديثها لا نكاد نعثر على أمثلة تؤيد ما ذهب إليه أهل العروض إلا تلك القصيدة التي تنسب إلى المرقش الأصغر والتي رويت في المفضليات . وقد جاء فيها :

لابنة عجلان بالجور رسوم لم يتعفين والعهد قديم
لابنة عجلان إذ نحن معا وأى حال من الدهر تدوم
أمن ديار تعفى رسمها عينك من رسمها بسجوم
أضحت قفارا وقد كان بها في سالف الدهر أرباب الهجوم

* * *

وعدة هذه القصيدة ٢٢ بيتا وتنتهي كل أبياتها بوزن «مستفعلات» ، أما

أشطرها الأولى فتنهى بوزن « مستفعِلن » ، إلا في مطلع القصيدة لأنه مصرع ،
ولهذا تبع الشطر الثاني في الانتهاء بوزن « مستفعلات » .

فوزن مجزوء البسيط إن ضح أن قوما غير المرقئين الأصغر قد نظموا منه
بحر لم يضمن لنفسه البقاء مع الأيام ، ولم يعد يستسيغه الشعراء وإنما أصبحوا
يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذى سماه أهل العروض بمخلع البسيط . وقد
أجمعوا على أن مخلع البسيط من اختراع المولدين وأنه لم يكن معروفا قبل عهد
العباسيين .

ووزن الشطر من مخلع البسيط هو :

مستفعِلن + فاعِلن + فعولن

وقد نظم منه الشعراء على قلة في كل العصور . وقد طرقة بعض شعرائنا
المحدثين في النادر من الأحيان . وربما كان البارودى أكثر الشعراء المحدثين
نظما منه . أما شوقي فلا نعرف له بيتا واحدا من مخلع البسيط . والذى يمكن
أن يلاحظ على نظم المحدثين من هذا البحر أنهم استساغوا في حشوه أن تأتى
« مستفعِلن » ، في صورة « مُستَعْمِلِن » ، في بعض الأحيان ، في حين أنهم نفروا
من هذا التغير في البسيط التام كما عرفنا آنفا . كذلك نلاحظ أنهم التزموا « فاعِلن » ،
في حشو البيت دون تغيير أو تبديل ، ولم يحوروها إلى « فعِلن » ، كما هو الحال
في البسيط التام .

وقد اضطر على الجارم إلى استعمال « فعِلن » ، في بيت واحد من نشيد
الكشفافة الذى عدته ٣٥ بيتا ومطلعه :

مصر اسلى واسلى وسودى يا ألف الكون والوجود
نهضت والأرض في دجاها والشمس والبدر في المهود

وهذا البيت هو :

إلى الأمام إلى الأمام إلى المعالى إلى الخلود
انظر إلى قول البارودي :
هل لسلام العليل رة أم لصباح اللقاء وعد
أبيت أرعى الدجى بعين غذاؤها مدمع وسهد
لأصاحب إن شكوت حالى يرئ ولا سامع يرء
بين قنان علا سراها من مستترات الغمام برء
أظل فيها أنوح فردا وكل نائى الديار فرد
فن لقاى بظي واد بين وشيخ الرماح يعدو
صار بحكم الهوى مليكى وما لحكم الهوى مرد

* * *

فنحن نرى أن جميع الأشطر تنتهى بوزن « فعولن » ، كما نرى أن «فاعلن»
فى الحشو لا يصيحبها تغيير أو تبديل . أما « مستفعلن » فقد جاءت على أصلها
فى هذه الآيات الستة مرتين فقط ، وجاءت فى صورة « مستفعلن » ست مرات
و « مستعِلن » ست مرات أيضا . وربما كان البارودى أكثر الشعراء المحدثين
تقبلا لصورة « مستعِلن » بدلا من « مستفعلن » فقد نظم صاحب ديوان صرخة
فى واد قصيدة عدتها ٢٩ بيتا من مطلع البسيط لم ترد فيها هذه الصورة ولا مرة
واحدة . وقد جعل عنوان هذه القصيدة « نعى الشتاء » وجاء فيها :

تعادل الليل والنهار وأدرك القر الاحتضار
وراح فصل الشتاء يهوى فى هوة ماها قرار

* * *

كذلك ما جاء فى رواية العباسية على لسان جعفر :
عباسى قد ضنيت شوقا ولوعة فانقضى أواى

ياجنة القلب أسعفيه ينهض بأدوائه الجسام
يامتعة النفس فأبرديها تهدأ بها لفحة الضرام
ياهجنة العين أدركها قد ساجلت بأكي الغمام

* * *

والغريب أن « حافظ » قد نظم من هذا البحر قصيدة عنوانها « البورصة »
غير في بعض أبياتها « فعول » إلى « فعول » فقط ، وهو ما لم يقل به أهل
العروض واسكنه حسن الموسيقى جيدها فاستمع إليه :

يسابك النحاس والسعود وموقف اليأس والرجاء
وفيك قد حارت اليهود يامطلع السعد والشقاء

* * *

ووجهك الضاحك المبسوط قد ضاق عن وضعه البيان
كم سطرت عنده طروس بقسمة العسر والهموان
وطوطئت دونه رموس يهتز من خوفها الزمان

* * *

« ٥ » مجزوء الخفيف

حين يذكر اسم مجزوء الخفيف يتبادر الى أذهاننا بعد أن عرفنا وزن
الخفيف التام أن وزن المجزوء يتحتم أن يكون في الشطر الواحد :

فاعلاتن + مستفعلن

وقد صور أهل العروض « مستفعلن » هنا أيضا في صورة غريبة لاداعي
لها كما فعلوا في الخفيف التام وهي : « مستفعِلن » ، ولعلمهم لجسأوا إلى هذا
لأنهم رأوا « مستفعلن » هنا لا يعبورها ما عهدناه من مجيئها أحيانا مستفعلن

في بعض البحور مثل مطلع البسيط . وليس من الضروري أن تتحد أحكام التفعيلة الواحدة في كل البحور التي تقع فيها : فلكل بحر موسيقاه الخاصة . لهذا تؤثر تصوير هذه التفعيلة في صورتها العادية .

وقد ذكر أهل العروض أن لقصائد مجزوء الخفيف أنواعا ثلاثة مثلوا لكل منها بيت واحد من الشعر . فإذا نحن استعرضنا ما روى من أشعار قديمة وحديثة لانكاد نرى لهذا البحر إلا نوعا واحدا تبعه كل الشعراء والتزموه جميعا لافرق بين المحدثين والقدماء . وهذا النوع هو أن يتكون شطر البيت كما يلي :

فاعلاتن + متفعيلان

وقد كثر ورود « فاعلاتن » هنا في صورة « فعيلاتن » ولم يلتزم هذا في القصيدة الواحدة ، بل ولا في البيت الواحد .
فلنستمع إلى صاحب ديوان صرخة في واد إذ يقول تحت عنوان « العيد والأزمة » :

ها هو العيد قد أطل	ما توارى من الحجل
حل ضيفا ولا قرى	لا على الرحب إذ نزل
ما لدينا ضحية	أو جديد من الحلل
يا لعيد مسالم	لم يخف بطشه حل
يسرح الظير آمننا	فيه والناس في وجل

ففي جميع هذه الآيات نرى الوزن واحدا وهو :

فاعلاتن + متفعيلان

وما أجمل هذا الحوار بين ليلي وقيس في مجنون ليلى :

ليلي : قيس
 قيس : ليلي بجاني
 ليلي : جمعتنا فأحسنت
 قيس : أنجدين
 ليلي : ما فؤا
 لك قلب فسله يا
 قد تحملت في الهوى
 قيس : لست ليلاي داريا
 أشرح الشوق كله
 ليلي : بنى قيس ما الذي
 لك فيها قصائد
 كل ظبي لقيته
 أترى قد سلوتنا
 قيس : غرت ليلي من المها
 حبب اليك أنها
 لست كالغيد لا ولا
 كل شيء إذن حضر
 ساعة تفضل العمر
 دى حديد ولا حجر
 قيس ينبئك بالخبر
 فوق ما يحمل البشر
 كيف أشكرو وأنفجر
 أم من الشوق أختصر
 لك في اليد من وطر
 جاوزتها إلى الحضر
 صغت في جيده الدرر
 وعشقت المها الآخر
 والمها منك لم تغر
 بك مصبوغة الصور
 قر البيد كالقمر

ففي هذا الحوار نرى أن «فاعلاتن» جاءت في صورة «فعلاتن» سبع مرات .
 هذا هو مجزوء الخفيف كما تدلنا عليه الأشار الصحيحة الرواية ، غير أن
 أهل العروض يذكرون أن من قصائد مجزوء الخفيف ما تنتهي أبياته بوزن
 «فعولن» ، ويستشهدون على هذا بيت مفرد منعرل لاندري قائله . ثم ينسبون
 نوعا ثالثا لأبي العتاهية فيه تنتهي كل الاشطر بوزن «فعولن» مثل قوله :
 عتبه ما للخيل خيريني و مالي

فلما قيل لأبي العتاهية خرجت عن العروض قال : أنا سبقت العروض .
وسواء صحت هذه الرواية عن أبي العتاهية أم لم تصح ، فالذى لا نشك فيه أن
جميع الشعراء قد التزموا في مجزوء الخفيف وزنا واحدا هو الذى مثلنا له آنفا .
ولم أعر في أجزاء الأغاني العشر الأولى على ما يخالف هذا ، إلا بيت واحد
في مقطوعة صغيرة هو :

لو تراه كالظبي يسفع حينا ويربح

فقد جاء الناظم هنا في آخر الشطر الأول بوزن مستغفلن ، على أصلها ،
وهو ما لا نعرفه لشاعر آخر .^(١)

« ٦ » مجزوء الرمل

ذكر العروضيون في كتبهم أن قصائد هذا البحر ثلاثة أنواع ، وزاد بعضهم
نوعا رابعا . فإذا استعرضنا ما روى من أشعار قديمها وحديثها لا نكاد نظفر إلا
بنوع واحد وهو ذلك الذى يتكون الشطر منه كما يلي :

فاعلاتن + فاعلاتن

وقد جاء بالأغاني من هذا الوزن مقطوعات قصيرة ، وظل الشعراء بعد عصر
الأغاني ينظمون منه على قلة حتى جاء شوقي فأكثر منه في مسرحياته ، وتبعه
في هذا صاحب رواية العباسية . وربما كان شوقي من أكثر الشعراء المحدثين
طربا بهذا البحر . ومن خير أشعاره وأسهلها قوله :

منك يا هاجر	دائى	وبكفيك	دوائى
يامنى روى	ودنيسا	ى وسولى	ورجائى

أنت إن شئت نعيمى وإذا شئت شقائى
ليس من عمرى يوم لا ترى فيه لقائى
وحياتى فى التذائى وعماى فى التناى
نم على نسيان سدى فىك واضحك من بكائى

ففى هذه الآيات يتكون الشطر من «فاعلاتن» مكررا مرتين ، غير أن «فاعلاتن» هنا تجيء أحيانا فى صورة «فعلاتن» ، وكلاهما حسن جيد تميل الأذان إليه وتستريح إلى موسيقاه .

وقد رويت للحدثين أشعار فيها الآيات تنتهى بوزن «فاعلاتن» بدلا من «فاعلاتن» ، وهو ما لم يقل به أهل العروض ، ولكنه مع هذا أو رغم هذا حسن الموسيقى تطمئن إليه النفوس . وقد أكثر شوقى من هذا فى مسرحياته . وربما كان العقاد أول من تصرف هذا التصرف فى قوله تحت عنوان «حناء عمياء»

قرة العين عزاء لك فى السكون المنير
إن طرفا يأمر النسا س هو الآن أسير
إن سحرا غاض من عينيك هيهات يحور
صدت الشمس ضياها عنك يا أخت البدور

وهكذا استباح الشعراء المحدثون لأنفسهم هذا التصرف فى وزن مجزوء الرمل . ففى الآيات السابقة نلاحظ أنها جميعا تنتهى بوزن «فاعلاتن» ، أو نظيرها «فعلاتن» ، ولكن الأشطر الأولى تنتهى بوزن «فاعلاتن» ، إلا فى حالة التصريح .

فاستمع إلى شوقي حين بدأ رواية كيلو باترا يقول :

يومنا في «أكتيوم» ذكره في الأرض سار
اسألوا أسطول روما هل أذقناه الدمار

* * *

أحرز الأسطول نصرا من أعطاف الديار
شرقا أسطول مصر حزت غايات الفخار

* * *

ويقول في مجنون ليلى :

قيس عصفور البوادي وهزار الربوات
طرت من واد لوادي وغمرت الفلوات
إيه ياشاعر نجد ونجى الظليات
أضمر الحب وأبد لأعف الفتيات

* * *

هذا هو مجزوء الرمل كما نعرفه من استقراء الأشعار الصحيحة النسبة ، أما
مارواه أهل العروض من أن هناك قصائد من مجزوء الرمل تنتهى أبياتها بوزن
«فاعلاتن» ، فلم نثر على أمثلة لها غير ييتين جاء في صفحة ٩٦ من الجزء الثانى
لكتاب الأغاني . وقد نسب هذان البيتان إلى عدى بن زيد وهما :

أيها الركب المخبو ن على الأرض المجهون
وكا أنتم كنا وكا نحن تكونون

* * *

ولهذا نؤثر أن نضم هذا النوع إلى الأنواع الأخرى التى أشار إليها أصحاب
العروض وامتشهدوا عليها بأبيات منفردة منزهة لا ندرى قائلها .

(٥)

الرجز

هذا هو البحر الذي آثرنا أن نعالجه علاجاً مستقلاً وأن نفرّد له فصلاً خاصاً ، وذلك لكثرة حديث أهل الأدب عنه ، ونظرتهم إليه على أنه أصل الأوزان أو أقدمها . فهم حين يتحدثون عن نشأة الشعر العربي ينسبون هذه النشأة عادة إلى توقيع الجبال في الصحراء وإلى وقع خطاها فوق الرمال ، ويربطون بين حذاء الإبل ووزن الرجز . فاستمع إلى صاحب كتاب آداب اللغة العربية إذ يقول ^(١) : «والرجز يشبه بتوقيعه على مقاطعه مشى الجبال الهويّنا . ولو ركبت ناقه ومشيت بك الهويّنا لرأيت مشياً يشبه وزن هذا الشعر تماماً . فكان العرب يحذونها به إذا أرادوا سيرها ويثدوا . وربما كان شاعرهم عاشقاً فيذكر حبيبته وهو يسوق ناقته فيحدوها بأبيات على وزن الرجز » .

كذلك يقول السيد توفيق البكري في مقدمة كتابه «أراجيز العرب» الرجز بحر من بحور الشعر معروف وتسمى قصائده الأراجيز واحدها أرجوزة ويسمى قائله راجزاً . وإنما سمي الرجز رجزاً لأنه تتوالى فيه حركة وسكون يشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدها ، وهو أن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن ، ويقال لها حيثن رجزاء .

أما أهل العروض فيشيرون في كتبهم إلى أنواعه المتعددة ويروون أنواعاً منه استحدثها المولدون ويعطون توسع المولدين في هذا الوزن بأنه إنما كان ، اعتماداً على كثرة توسع العرب فيه . قال ابن بري وغيره : للعرب تصرف واتساع في الرجز لكثرة في كلامهم ولسهولته وعدوبته ^(٢) .

ويذكر مؤرخو الأدب في مواضع كثيرة أن الكلام قد يجيء على وزن الرجز دون عمد أو قصد بل يكون وزنه عفواً وبمحض المصادفة . وقد جرى هذا النوع من القول على لسان النبي صلعم في يوم حنين إذ قال :

أنا النبي لا كذبُ أنا ابن عبد المطلب

فلما أصيبت أصبعه بهرح في أثناء المعركة قال :

هل أنت إلا أصبع دميتر وفي سبيل الله ما لقيت

ويحدثونا أن الرجز كان ديوان العرب في الجاهلية والاسلام وكتاب لسانهم وخزانة أنسابهم وأحسابهم ومعدن فصاحتهم وموطن الغريب من كلامهم ولذلك حرص عليه الأئمة من السلف واعتنوا به حفظاً وتدويناً ، قيل إن الأصمعي كان يحفظ ألف أرجوزة وقيل مثل ذلك عن أبي تمام وغيره ، ومن وصاياهم المعروفة رويوا أبناءكم الرجز فإنه يهزأ أشداقهم ، ولم تكن العرب في الجاهلية تطيل الأراجيز وإنما أطالها المخضرمون والاسلاميون ،^(١)

ثم نسمع عن الرجز في مواضع أخرى ، فيصفه الأدباء بأنه مطية الشعر أو حمار الشعراء أو غير ذلك من النعوت والأوصاف .

نقرأ كل هذا عن الرجز فإذا نحن رجعنا إلى ما روى منه نراه يمثل نسبة ضئيلة من الشعر إذا قيس بحر كالطويل أو الكامل . أما في العصر الجاهلي فلا نكاد نعثر على شيء من أراجيزه . فأين تلك العناية بروايته وتدوينه كما يحدثنا مؤرخو الأدب ! ولما كان عهد الأمويين اشتهر بالرجز قوم أطالوا في قصائده وتفتنوا في أوزانه أمثال أبي النجم وذو الرمة والعجاج ورؤبة .

وقد عاش هؤلاء الرجاز مع من اشتهروا من الشعراء ، معتزين بفنهم

ينظمونه في معظم أغراض الشعر من غزل أو مدح أو نحر . وبرايم بعض الشعراء أحط منهم منزلة وأقل منهم مكانة . بل كان يترفع بعض الشعراء عن تقليدهم ويسمون بشعرهم الى ما فوق الرجز والرجازين . وأقدم ما روى لنا من الأراجيز إنما يرجع الى العصر الأموي ، وإلى قوم فيه عرفوا بنظمه والأكثار منه . فالكثرة الغالبة من الأراجيز التي رويت لنا تنسب للعصور الإسلامية . وقد جمع السيد توفيق البكري في كتابه قدرا منها وكلها حين تكون منسوبة إنما نسبت لثلاثة من الرجاز هم : ذو الرمة والعجاج ورؤبة .

ونحن حين نتبع أشعار الشعراء في كل العصور نظفر بنسبة ضئيلة لا تناسب وشهرة الرجز في الأدب العربي .

ولا شك أن الجاهليين قد نظموا منه مقطوعات قصيرة شاعت بين الناس وتناقلتها الألسنة ، واسكنها لم تدون فيما بعد أو لم يرها الرواة مما يستحق أن يدون وأن يتأدب بها ، وذلك لأنها تمثل الأدب الشعبي عند الجاهليين . فالرجز فن مستقل من فنون القول وهو القالب الذي آثره القدماء للأدب الشعبية . فالناس في لهوهم وهيبهم ، في أسواقهم ويعهم وشراتهم ، في بعض أغانيهم وغزلهم ، في دعاباتهم وفكاهتهم ، في القصص والحكايات ، في كل ما يعرض لهم من شئون في حياتهم المعادية التي تخلو من مواقف الجد والجلال ، كانوا يعمدون إلى الرجز فيروحون به عن أنفسهم ويعبرون به عما يمكن أن يجيش في صدورهم من معان هي ملك لهم جميعا ، وأخيلة وصور في تناولهم جميعا العامة منهم والخاصة . والله در الباقلاني إذ يقول ^(١) « وأما الرجز فإنه يعرض في كلام العوام كثير آ » .

فوق الرجز من الأدب الجاهلي موقف الزجل من الأدب الحديثة . فلم ينظمه القدماء في تلك اللغة النموذجية الأدبية التي نزل بها القرآن الكريم والتي

عنىها الخاصة من العرب ، وتنافسوا في إجادتها ، وعدوها مظهر الفصاحة والبلاغة ، تلك اللغة التي اتخذوها أداة القول في مواقف الجد ، في مناظراتهم ومساجلاتهم ، في الفخر والمدح ، تلك اللغة التي لم تسكن في متناول كل الناس والتي كان يتأدب بها المثقفون من العرب ممن أتاحت لهم فرص شهود تلك المؤتمرات الثقافية التي سماها القدماء بالأسواق كعكاظ وذى المجنة والمربد (١) .

ويمحتمل أن الأراجيز كانت في الجاهلية تشتمل على صفات اللهجات العربية من كشكشة وعننه وعججة . كان فيها كل الصفات الصوتية التي فرقت بين لهجات العرب . كانت تمثل أدب القبيلة لأدب العرب جميعا . يستمتع بها المرء في قبيلته ولا يكاد يستسيغ غيرها من أراجيز في القبائل الأخرى . فالأراجيز في العصر الجاهلي كانت تمثل الآداب الشعبية المحلية أبدع تمثيل ، وتصور حياة القبيلة وأصحاب اللهجة الواحدة خير تصوير . ولو قد رويت لنا تلك الأراجيز الجاهلية لحدثننا عن كثير من حياة القبائل الاجتماعية ، ولوضحت لنا تلك الروايات المتبورة المنتثرة عن اللهجات القديمة .

فلما جاء عهد التدوين في العصور الإسلامية كانت أراجيز الجاهلية قد اندثرت بموت أصحابها ، مثلها في ذلك مثل كل الآداب الشعبية في كل الشعوب . وما بقي منها في أذهان الناس أيام الاسلام كان القلة النادرة التي تخرج الرواة في روايتها ، بل لم يروها أهلا للرواية ولم يعنوا بتسجيلها مكثفين بتلك الآداب السامية الراقية التي قيلت باللغة النموذجية الأدبية . ولهذا نرى الآثار الأدبية قد جاءتنا في لغة موحدة لا أثر لتعدد اللهجات فيها . وأما ما قيل من أن الرواة كانوا يرحلون إلى البادية يتلقون عن الأعراب ، فيبدو لي أن عملهم كان مقصورا على العثور على كلمات لم يعرفوها ، وتلس طرق النطق ببعض الكلمات بين الأعراب ،

(١) انظر للدولف كتاب اللهجات العربية صفحة ٢٧ .

ظنا منهم أن كل ما ينطق به الأعرابي أيا كانت لهجته وأيا كانت قبيلته وأيا كانت ثقافته اللغوية ، يعد فصيحاً صحيحاً يجب أن يحتج به وأن يدون في المعاجم ، وفي هذا ما فيه من خلط بين لغة الأدب ونطق المثقفين بها ، وبين اللهجات المتباينة في عامة العرب وبسطاتهم .

على أن رجاز العصر الأموي قد حاولوا أن ينهضوا بقدر الرجز أو أدب الرجز ، وأن يحملوا منه منافسا للشعر ، وأن ينصبوا أنفسهم منافسين للشعراء ، فنظموا منه القصائد الطوال وشحنوها بالغريب من الألفاظ التي لا عهد للغة الفودجية الأدبية بها ، طورا يمحئون بألفاظ مجهولة حوشية لا تستعملها إلا قبيلة خاصة ، ولا تكاد تعرف معناها باقي القبائل ، وأخرى يخترعون الألفاظ ويرتجلون الكلمات ، إرضاء لأوثك الرواة المتعطشين لكل جديد من القول ، الذين كانوا يتلقون الألفاظ الجديدة من أفواههم كأنما هي قطع من الماس أو الجوهر . ولكن أراجيز العصر الأموي على كثرتها وطولها لم تستطع أن تغرى الشعراء الذين جاموا بعد هذا في عصور العباسيين وغيرهم ، بقول الرجز أو الإكثار منه ، وظل الرجز في كل العصور مهمل لا يلبجأ إليه الشاعر إلا في النادر من الأحيان ، وظلت نسبته في الشعر ضئيلة تافهة حتى استعاد بعضها من المكانة في عهد الموشحات والأزجال .

بدأ الرجز إذن كقبال للأدب الشعبي أيام الجاهليين ثم نظم منه أيام الإسلاميين بعض الأشعار أو كما ينظم الشعر بلغة الأدب الفودجية ، ثم عاد إلى الأدب الشعبي في صورة الموشحات والأزجال . على أن الشعراء المحدثين قد وجدوه أليق بمسرحياتهم فأكثروا منه ومن مجزومه ونظموا منه كما كان ينظم الإسلاميون ولا سيما في العصر العباسي .

أما قول بعض مؤرخي الأدب إن الرجز أقدم الأوزان فليس هناك ما يؤيد هذا القول ، بل إن النظر في مقاطع هذا الوزن ومقارنتها بمقاطع الكامل ،

نجعلنا نرجح أن بحر الكامل قد سبق الرجز في الوجود، وليس يبعد أن بحر الرجز تطور لبحر الكامل. ذلك لأن المقاطع العربية بوجه عام قد تطورت من النوع المتحرك إلى النوع الساكن. ولذلك يقل حتى في الكلام العادى توالى المقاطع المتحركة التى هى أقصر أنواع المقاطع العربية ^(١). ونحن نعلم أن تفعيلة بحر الكامل «مفاعلهن» تتحول إلى «مستفعلن» فى غالب الأحيان، ومستفعلن هذه هى تفعيلة بحر الرجز. هذا إلى أن الرجز كوزن من أوزان الشعر قد انسجم مع لهجات الكلام فوزنت به الأزجال. وأظهر صفة فى الكلام العامى خلوه من الإعراب وتسكين أو آخر كلماته. ولا شك أن فقد إعراب أو آخر الكلمات ظاهرة حديثة.

فإذا كان من الضروري الإشارة إلى أسبقية بعض البحور وحدائده البعض الآخر، نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن البحور الكثيرة المقاطع المتحركة هى أقدم البحور، وأن تلك التى يكثُر فيها المقاطع الساكنة هى أحدثها، لأن المقاطع العربية قد تطورت فى غالب الأحيان من النوع المتحرك إلى النوع الساكن. ولكن البحث فى قدم البحور أو حداثة يتطلب نصوصاً شعرية قديمة بعيدة فى القدم ترجع إلى قرون قبل الإسلام وهو مالا سبيل إليه، لأن أقدم ما بأيدينا من آثار أدبية لا يكاد يجاوز قرناً أو قرنين قبل الإسلام.

ونحن حين نتحدث عن الرجز كوزن من أوزان الشعر نعبر عن له مرتبطاً باللغة النموذجية الأدبية أو ما يسمى باللغة الفصيحة واتخاذها قالباً لها كإفعل الرجز أيام الأمويين وكإفعل بعض الشعراء فى العصور التى جاءت بعدهم حتى عصرنا الحديث.

أما فى العصر الأموى فقد كانت كل الأراجيز مصرعة الأيات تلزم القافية الواحدة فى كل شطر من أشطر الأرجوزة مهما طالّت، ومن بين تلك

(١) انظر الأصوات اللغوية صفحة ٩١

الأراجيز ما بلغ عدد الأَشْطَر فيها نحو مئتين ، ينتهى كل منها بنفس القافية ، فيخيل للقارىء أنها أبيات لأَشْطَر . ثم بدأ الشعراء فى عصور العباسيين ينظمون من الرجز على النحو المعمود فى البحور الأخرى ، وذلك بأن تنتهى الأبيات لا الأَشْطَر بقافية واحدة ولا يصرعون إلا البيت الأول ، ولسكنهم لم يجرؤوا طريقة الرجاز أيام الأمويين . وظل الرجز فى كل العصور ينظم بإحدى الطريقتين حسب ما يترامى للشاعر .

وقد نظم المولدون الرجز بطريقة ثالثة سموها المزودج وذلك بأنهم غيروا القافية فى كل بيت من الأبيات . فترى الأبيات كلها مصرعة ويشتمل كل منها على قافية تخالف ما قبلها وما بعدها . وذلك تيسيراً على أنفسهم وفراراً من التزام القافية الواحدة .

نستطيع بعد هذا أن نقسم قصائد الرجز إلى الأقسام التالية :

أول : رجز ينظم كما تنظم قصائد البحور الأخرى ، فلا يصرع فيه إلا البيت الأول ، أما فى باقى الأبيات فلا تلتزم القافية إلا فى الشطر الثانى من كل بيت ، وقد جاء من هذا النوع الرجز التام والمجزوء :

(١) الرجز التام : وهو الذى يتكون من التفعيلة « مستفعِلن » مكررة ثلاث مرات أى

مستفعِلن + مستفعِلن + مستفعِلن

(٢) مجزوء الرجز : ويتكون شطره من نفس التفعيلة مكررة مرتين :

مستفعِلن + مستفعِلن

ونحن حين نستعرض ما روى من قصائد هذا النوع نرى كلا من

التام والمجزوء يحى على إحدى صورتين :

١ - قصائد تنتهى كل أشطرها بوزن « مستفعِلن » :

فقال التام منها ما جاء على لسان أنطوني في رواية مصرع كيلوباترة
تخاطب أولمبوس :

مررت بالقصر فكيف ناسه ؟ هل من كلوباترا أولمبوس نبا؟
صرح أن قل غدرت قل جددت بقصر الثالث دولة الهوى
قد صنعت بي عند حاجة الوغى ما لم يكن يصنعه بي العدا
أسطو لها إلى مراسيه أوى وجيشها ألقى السلاح ونجا

* * *

فيجيب أولمبوس :

مولاي مهلا في الظنون واتد إن من الظن اتهاما وأذى
أنت على مالك من مروءة رميت بالقدر أحب من وفي

* * *

ومثال المجزوء ما جاء في نفس الرواية على لسان كيلوباترا تخاطب أنطوني :

ليس الميوب سنة لوجهك الطلق الندى
ولست من يفضب في ليل الشراب والدد
ولست للكأس على شاربها بالفسد
قلبك كنز الحب والرحمة والتودد
فاطو معي حوادث الآ مس ولا تجدد
وامض معي في لذة اليوم ودع هم الغد

* * *

ب - قصائد تنتهى أشطرها الأولى بوزن « مستعلن »، إلا حين يكون البيت
مصرعا ، وينتهى الشطر الثاني من كل بيت بوزن « مستفعل » :
فقال التام منها قول ميمار الديلي الذي يعد بحق أكثر شعراء العربية نظما

من الرجز ، إذ نظم منه ما يقرب من أربعة آلاف بيت :

كالشمس من حمرة ^(١) وعبد شمس ، غصبي سخت نفسي لها بنفسى
ما طلة غريمها لا يقتضى ديونه ودينها لا يُنسى ^(٢)
في بلد يحرم صيد وحشه وهي به تحل صيد الإنس
ترى دم العشاق في بنائها علامة قد موهت بالورس ^(٣)

ولم نعر في الشعر الحديث على مثل لهذا النوع من القصائد فالتسنا هذا
المثل من شعر ميار .

ومثال المجزوء ما جاء في رواية العباسة على لسان الرشيد :

أحسن ذات الخال واسم — توفيت كل حذق
وفرت في الأحكام بالسب — قى وأى سبق
هذا غذاء النفس والروح — وأيم الحق

أما ما يمكن أن يطرأ على تفاعل هذا البحر من تغيرات فيتلخص في —

كل « مستفعِلن » يمكن أن تكون « مُتَفَعِّلِن » ، أو « مُسْتَعْمِلِن » ، وكل
« مُسْتَفْعِلن » يمكن أن تكون « فعولن » .

ففي القطعة الأولى التي مطلعها « مررت بالقصر » نرى « مستفعِلن » قد جاءت
على الصور الثلاث ، فوردت على الصورة الأصلية أى « مستفعِلن » ١٢ مرة ورت
صورة « مُتَفَعِّلِن » ١٢ مرة أيضا وفي صورة « مُسْتَعْمِلِن » ١١ مرة ، وقد وردت

(١) الحمرة القليلة التي يكون بنوها يدا واحدة ولا يحالفون غيرهم (٢) يؤجل
(٣) نبات أصفر يصنع به .

في صورة رابعة هي «متعمان» في آخر الشطر «وجيشها ألقى السلاح ونجا»
وهي صورة نادرة لم يقبلها أهل العروض إلا في هذا البحر . وعندى أنها صورة
قبيحة لا تنسجم مع روح الشعر العربي في كل أوزانه ، ومن واجب الشعراء أن
يملوها في هذا البحر كما أهملوها في غيره ، لأن توالي أكثر من مقطعين متحركين
تنفر منه الأذن العربية ولا تشعر فيه بموسيقى الشعر . ولست أدرى كيف استساغ
شوقي مثل هذه الصيغة حين نظم من الرجز مع علمه أن ورودها في الأشعار
القديمة كان نادرا جدا .

وفي قطعة ميار زى أن البيت الأول ينتهى بوزن «فعولن» ولكن باقى
الآيات تنتهى بوزن «مستفعلن» .

وعلى هذا فقوائد الرجز سواء كان تاما أو مجزوا لها صورتان .

ووزن الشطر في الصورة الأولى :

مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن (التام)

مستفعلن + مستفعلن (المجزوء)

ووزن الشطر المقتضى في الصورة الثانية :

مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن (التام)

مستفعلن + مستفعلن (المجزوء)

فكلا الصورتين يشتمل على التفعيلة «مستفعلن» ويموز فيها ، في كلتا الصورتين
التغيرات التي أشرنا إليها آنفا .

نأينا : ذلك الرجز الذى تكون كل أشطره مقفاة بقافية واحدة وقد سماه أهل
العروض حين يكون تاما بالمشطور ، وسموه حين يكون مجزوا بالمنهوك .

ونرى لكل من المشطور والمنهوك صورتين من القصائد :

١ - قصائد تنتهى بوزن « مستفعِلن » ، مثل قول شوقي تحت عنوان « توت عنخ آمون والبرلمان » ،

قم الساعة واسبق وعدّها	الأرض ضاقت عنك فاصدع غمّها
وأملأ رماحا غورها ونجدها	واقطع أصول النيل واستردها
شلالها وعذبها وعدّها (١)	واصرف إلينا جزرها ومدّها
تلك الوجوه لا شكونا فقدها	يبضت القربي لنا مسودّها
سللت من وادى الملوك فازدهى	وألقت الشمس عليه رادّها
واسترجعت دولته لإفرندها	أبيض ريان المتون وردّها
أبلى ظبي الدهر وقل حدها	وأخلق العصور واستجدها
سافر أربعين قرنا عدّها	حتى أتى الدار فألقى عندها
انجلترا وجيشها ولوردها	مسولة الهندى تحمى هندّها
قامت على السودان تبنى سدّها	وركزت دون القناة بندّها (٢)

* * *

فالجزء هنا تام تنتهى كل أشطره بقافية واحدة وذلك هو المشطور ، كما تنتهى كل الأشطر بوزن « مستفعِلن » ، أو ما يناظرها .

ومثال المنهوك من القصائد التى تنتهى أشطرها بوزن مستفعِلن ما جاء فى مجنون ليلى على لسان الجن :

هذا الأصيل كالذهب يسيل بالمرأى عجب
على الوهاد والكتب
القص يبعث الطرب هلم يا جن العرب

(١) العد الماء الجارى له مادة لا تنقطع (٢) العلم

هلم رقصة الاله إذا مشى على الخطب

* * *

فالأشطر كلها مقفاة بقافية واحدة في مجزوء الرجز ، وذلك هو المنهوك .
ويلاحظ هنا أيضا أن الأشطر تنتهى كلها بوزن مستفعلن أو ما يناظرها
(متفعلن ، مستعلن) .

ب - قصائد تنتهى بوزن « مستفعل » ويلتزم في كل أشطرها ، مثل قول
حافظ إبراهيم تحت عنوان « ذكرى » ، وكتب بها من السودان إلى إخوانه في مصر :

من واجد منفر المنام طريد دهر جائز الأحكام
مشتت الشمل على الدوام ملازم للهم والسقام
إلىكم يأنزهة الأنام وفيه الإيناس والمسام
تحية كالورد في السكام أزهى من الصحة في الأجسام

* * *

فالأشطر هنا مقفاة بقافية واحدة والرجز تام التفاعيل ، وذلك ما يسمى
بالمشطور . ويلاحظ أن الأشطر تنتهى بوزن « مستفعل » ، أو ما يناظرها
(فعلن) .

ومثال المنهوك الذى تنتهى أشطره بوزن « مستفعل » ، ما جاء في رواية
كيلوباترا :

يا مرجحا بالسلة والرقب المطلة
الكافياتي الذلة

* * *

والتغيرات التى يمكن أن تجرى على التفعيلة « مستفعلن » ، أو « مستفعل » ،
هى نفس التغيرات التى أشهرنا إليها فيما قبل . فلا فرق بين المشطور أو المنهوك

وبين غيره من أنواع الرجز في هذه الناحية .

ثالثا :

الرجز المسمى بالمزدوج وهو الذى فيه يشتمل كل بيت على قافيه تخالف قافية البيت قبله والبيت بعده . وقد لجأ المتأخرون إلى هذا النوع فى نظم العلوم والحكم والمواعظ متحللين من قيود القافية كنظم ألفية ابن مالك وغيرها . وكما أمكن فى هذا المزدوج أن تتغير القافية جاز أيضا للناظم أن يغير من وزن أواخر الآيات فأحيانا يجعله « مستفعلن » وأحيانا أخرى يجعله « مستفعل » حسب ما يترأى له أو حسب ما يضطره إليه النظم . مثل قول الشاعر الحديث ^(١) تحت عنوان « يوم عابى » :

يا لصباح حائل الأديم	قد طعن الربيع فى الصميم
أمطاره قد شوهت آذانه	ورينحه قد صوحت أزهاره
قد يظفر الباحث بالمنقام	فيه ولا يرى ابنة النسيام
فقلت هل ضل صباح اليوم	أم أغرقت شمس الضحى فى النوم
ويحك يايتها الشمس اطلعى	يا أرض غيضى باسماء أفعلى

* * *

فى هذه الآيات الخمسة نرى القافية تغيرت مع كل بيت ، ونرى الآيات كلها مصرعة . فإذا بحثنا عن الوزن الذى ينتهى به كل شطر رأينا البيت الأول ينتهى شطراه بوزن « فعولان » ، والبيت الثانى ينتهى شطراه بوزن « مستفعل » ، والبيت الثالث ينتهى شطراه الأول بوزن « مستفعل » ، وشطره الثانى بوزن « فعولان » ، والبيت الرابع ينتهى شطراه بوزن « مستفعل » ، والبيت الخامس ينتهى شطراه بوزن « مستفعلن » .

(١) صاحب صرخة فى واد (محمود غنيم) .

تلك هي الأوجه الشائعة لأوزان الرجز ، غير أننا حين نستعرض ما جمعه السيد توفيق البكري من أراجيز نراها كلها من النوع المشطور ، وينتهي بعضها بوزن « مستعلن » ، أو نفاذها ، والبعض الآخر بوزن « مستعمل » ، أو نظيره . ثم نجد بينها أربع أراجيز تختلف في عدد الأبيات وتنتهي أبيات كل منها بوزن « مفعولات » ، وهو من الأنواع التي عدها أهل العروض شاذة ورفضوا الأخذ بها في نظم الرجز مثل قول رؤبة :

يا صاح ها جئتكم الديار الأكراس^(١) على هوى في النفس منه وسواس
كيف وقد مرت لمن أحراس^(٢) وهن عجم لو سألت أحراس

* * *

« ٦ »

مولد مشروع

الآن وقد اتضح لنا أن كثيرا من الحالات التي ذكرها أهل العروض في كتبهم ليست في الحقيقة إلا أثرا للصناعة العروضية ، وأننا حين تنلسها في شعر القدماء أو المحدثين لانكاد نظفر لها بأمثلة صحيحة النسبة ، يجدر بنا أن نعيد النظر في بناء الأوزان الشعرية على ضوء ما روى فعلا من قصائد منسوبة إلى شعراء معروفين . وأن نتخير من بين ما ذكره أهل العروض أحسن الأوزان وأكثرها شيوعا ، تاركين تلك الأوزان الشاذة النادرة التي تنبو في الأسماع ولانكاد نثدق موسيقاها . وإذا نحن اقتصرنا على ما طرقة الشعراء من أوزان وما جاء في شعرهم من حالات تلك الأوزان ، أمكن أن نيسر الأمر على المتعلم وأن نجعل هذا العلم محبوبا شيقا سهل التناول . وإني لعل ثقة من أننا

(١) جمع كرس وهو ما تراكم بعضه فوق بعض (٢) الدهود

سنتمكن في المستقبل من وضع نظام أيسر وأسهل من ذلك النظام الذي وضعه الخليل لبحوره . ونحن إذا أخرجنا من محور الخليل هذين البحرين اللذين سماهما « المضارع والمقتضب » ، لأنهما نادران أو بعبارة أصح لا وجود لهما في الأوزان الشعرية كما قرر الأخفش ، بقي أمامنا من أوزان الخليل ثلاثة عشر بحرا هي :

الطويل . الكامل . البسيط . الوافر . الرمل . المنسرح . السريع . الرجز . المديد . الهزج . المتقارب . الخفيف . المجتث .

وقد أمكن باستنباط تفاعيل جديدة قليلة العدد ، أن نضع قواعد مبسطة ميسرة لعشرة من هذه الأبحر ، تاركين بحورا ثلاثة : الكامل . الوافر . الهزج . والذي يجمع بين هذه البحور الثلاثة تلك الظاهرة القليلة الشيوع في البحور الأخرى ، وهي أنها تشتمل في توالي مقاطعها على مقطعين قصيرين متوالين ، الأمر الذي يندر أن نراه في الأوزان الأخرى . على أنه حتى في هذه الأوزان الثلاثة نراها آخر الأمر تعود إلى تلك القواعد التي وضعناها لعشرة الأبحر الأخرى .

نبدأ الآن ما نسميه بمولد مشروع لم تكمل كل نواحيه ، ولكن النظر فيه والبحث على أساسه سيكفل للباحث في المستقبل كماله وتمامه . وقد حال ضيق الوقت والحرص على الإسراع في نشر هذا الكتاب دون تمام هذا المشروع في كل تفاصيله . ولما أردنا هنا عرض الفكرة ليتضح لكل من يعنى بهذا العلم أنه من الممكن استنباط نظام جديد لأوزان الشعر .

ونحن في هذا المشروع نكتفي من تفاعيل العروضيين التي أوصلوها إلى عشرة بثلاث تفاعيل فقط ، عليها تبنى الأوزان :

(١) فعولن (٢) فاعلن (٣) مستعلن

ثم بإضافة مقطع ساكن إلى كل من هذه التفاعيل الثلاث ، يمكن أن نشق منها ثلاثا أخرى هي :

(١) فعولان (٢) فاعلان (٣) مستفعلاتن

وبذلك يتكون لنا ست تفاعيل واضحة الصلة بعضها ببعض ، سهلة التذكر والحفظ . ثم نبني الأبحر العشرة من هذه التفاعيل الست على النحو الآتي :

(١) الطويل :

فعولان + فعولان + فعولان + فعولان

(٢) المتقارب :

فعولان + فعولان + فعولان + فعولان ، التام ،
فعولان + فعولان + فعولان ، المجزوء ،

(٣) البسيط :

مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن

(٤) الرجز :

مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن ، التام ،
مستفعلن + مستفعلن ، المجزوء ،

(٥) السريع :

مستفعلن + مستفعلن + فاعلن

(٦) المنسرح :

مستفعلاتن + مستفعلن + فاعلن

(٧) الخفيف :

فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن ، التام ،
فاعلاتن + مستفعلن ، المجزوء ،

(٨) المجتث :

مستفعلن + فاعلاتن

(٩) الرمل :

فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن
فاعلاتن + فاعلاتن
« التام »
« المجزوء »

(١٠) المديد :

ا — فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن
ب — فاعلاتن + فاعلن + فاعلن

* * *

أما التغيرات التي يمكن أن تطرأ على كل تفعيلة في هذه الأبحر ، والتي استساغها الشعراء وقبلوها فبختلف باختلاف مكان التفعيلة من الوزن . فلكل من هذه التفاعيل حكم خاص حين تقع في حشو البيت ، أو في آخر الشطر الأول ، أو في آخر الشطر الثاني ، فثلاً :

فعلون :

نرى لها ثلاث حالات :

- (١) حين تكون في حشو البيت يمكن أن تتغير إلى « فعول » ، ومثل هذا التغير كثير شائع وهو حسن الموسيقى .
- (٢) حين تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن تصير « فعو » فقط . ونرى هذا كثير الورد في بحر المتقارب .
- (٣) حين تقع في آخر الشطر الثاني أو بعبارة أخرى في آخر البيت يمكن أن تصير « فعول » ، أو « فعو » .

فَعُولَاتِن :

زى لها حالين :

- (١) حين تقع فى آخر الشطر الأول يمكن أن تصبح « فَعُولَاتُنْ » .
- (٢) حين تكون فى آخر البيت يمكن أن تصبح « فَعُولَاتُنْ » أو « فَعُولَنْ » .

فاعِلن :

لها حالتان :

- (١) فى حشو البيت وفى آخر الشطر الأول يمكن أن تصبح « فَعِلَنْ » . وهذا التغير كثير شائع فى الشعر العربى .
- (٢) أما حين تقع فى آخر البيت فزى لها تغيرات عدة هى : فَعِلَنْ . فالَنْ . فاعلاتْ . وفَعِلَاتْ . فاعلاتنْ . وفَعِلَاتَنْ .

فاعلاتن :

لها حالتان :

- (١) فى حشو البيت وفى آخر الشطر الأول قد تصبح « فَعِلَاتَنْ » ، وهو كثير شائع له موسيقى حسنة جيدة .
- (٢) أما فى آخر البيت فقد تصبح « فَعِلَاتَنْ » ، و « فالاتن » ،

مستفعِلن :

لها ثلاث حالات :

- (١) فى حشو البيت يكثُر أن تصير « مُستَفْعِلَنْ » .
- (٢) فى آخر الشطر الأول قد تصير « مُستَفْعِلَنْ » ، و « مُستَعِلَنْ » ،
- (٣) أما فى آخر البيت فلها عدة تغيرات هى :
- مُستَفْعِلَنْ . - مُستَعِلَنْ . - مُستَفْعِلَنْ .

مستفعلاتن :

هذه التفعيلة لا تقع إلا في حشو البيت من بحر واحد وهو المنسرح وقد
تصير «مُتَفَعِّلَاتِن» و «مُسْتَفْعِلَاتِن»

* * *

تلك هي التغيرات التي قد تطرأ على التفاعل في الأوزان العربية ، ومعلمها
حسن الموسيقى تستيقظها الأذان ويطرقها الشعراء . قديمهم وحديثهم . غير أن
بعض هذه التغيرات يلتزم في كل أبيات القصيدة والبعض الآخر لا يلتزم . والقاعدة
التي نعرف بها التغيرات الملزمة وغير الملزمة هي :

(١) كل التغيرات التي تقع في حشو الأبيات ، لا يلتزم أي أنها قد تقع في
أبيات القصيدة الواحدة مع ما تفرعت عنه فمثلاً : « فَعُولٌ » ، يمكن أن تجيء
مع « فَعُولان » في أبيات القصيدة الواحدة ، وكذلك « فَعِلان » مع « فاعِلان » ،
وكذلك « فَعِلَاتِن » مع « فاعِلَاتِن » وهكذا .

(٢) كل التغيرات التي تقع في أواخر الشطر الأول لا يلتزم ويستثنى من هذا
« فَعُولَتُن » ، التي تتفرع من « فَعُولَاتِن » ، فتلزم حين تقع في آخر الشطر الأول .
وتزاعى في كل أبيات القصيدة في هذا الموضع . ولا تقع هذه التفعيلة إلا في
بحر الطويل ولذلك ترى الأشطر الأول من أبيات القصيدة المنظومة من بحر
الطويل تنتهي دائماً بوزن « فَعُولَتُن » .

(٣) كل التغيرات التي تقع في أواخر الأبيات يجب التزامها ومراعاتها في
كل أبيات القصيدة ، إلا حين يكون التغير في صورة ما يسمى عند أهل العروض
« بالخب » ، وهو حذف الثاني الساكن مثل « فاعِلان » حين تصير إلى « فَعِلان » ، أو
« فاعِلَاتِن » حين تصير إلى « فَعِلَاتِن » ، أو « مُسْتَفْعِلان » حين تصير إلى « مُتَفَعِّلان » ،
فهذا النوع من التغير لا يلتزم وإن وقع في أواخر الأبيات .

ولكن الشعراء قد تعودوا في نظمهم أمرين يستحقان الذكر :

أ - يلتزمون «فعلان» التي تتفرع عن «فاعن» في أواخر أبيات بحرى البسيط والمنسرح ، رغم أن التغيير لا يعدو أن يكون حذف الثانى الساكن .

ب — لا يلتزمون «فالان» التي تتفرع عن «فاعلان» في أواخر أبيات القصيدة من بحر الخفيف ، بل يجوزون الجمع بين «فاعلان» و«فعلان» و«فالان» في أواخر الأبيات من بحر الخفيف .

ذلك كل ما نحتاج إلى معرفته في أوزان تلك الأبحر العشرة . فإذا نحن انشينا إلى الأبحر الثلاثة وهى : «الكامل والوافر والهج» وجدنا أنها تنتهى آخر الأمر إلى نفس التفعيلات التى استنبطناها هنا . انظر مثلاً إلى تفعيلة بحر الكامل كما ذكرها أهل العروض تجدها «متفاعن» وتجد أنها تصير فى غالب الأحيان «مستفعلن» . كذلك حين نفسكر فى تفعيلة بحر الوافر «مفاعلتن» نجد أنها تصير فى غالب الأحيان «مفاعلتن» وهذه هى نفس التفعيلة «فعولان» . أما الهج فهو شبيه بمجزوء الوافر ويمكن أن نذكر له الوزن الآتى :

فعولان + فعولان

* * *

لسنا إذن نبالغ فى شيء حين نؤكد أنه من الممكن بعد دراسة وبحث أن نستنبط نظاماً جديداً لأوزان الشعر يكون أسهل وأسهل مما ألفناه فى كتب العروض .

الفصل الرابع

تحليل المستشرقين للأوزان

حين يبحث الأوريون في أوزان الشعر يتخذون عادة ما يسمى بنظام المقاطع في البيت ، أساسا لهذا البحث . ونظام المقاطع قد يفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل ، وذلك لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات ، وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات Phonetics ، فيحلل كل كلام سواء كان نثرا أو شعرا إلى مقاطع صوتية يختلف نظام توليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم .

وأساس المقطع الصوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر . وظهر لهم جليا أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات : القصيرة منها كالفتحة والضممة والكسرة ، والطويلة كألف المد وياء المد وواو المد . وقد وجدوا أن هذه الأصوات تبرز في أثناء الكلام ويندر أن تخفى على سمع السامع حين تبعد المسافة بين متكلمي أو خلال الحديث على التليفون (١) .

وقد ترتب على اختلاف الوضوح بين أصوات الكلام أنه لوحظ في تسجيل جملة من الجمل على لوح حساس أن موجة الكلام تظهر في صورة خط متموج فيه انخفضات وارتفاعات . وقد سموا النقاط المرتفعة في هذا الخط بالقمم وسموا النقاط المنخفضة

(١) انظر تفصيل الكلام عن المقطع الصوتي في كتاب الأصوات اللغوية

بالوديان . وتحتل الحركات تلك القمم لأنها أوضح الأصوات في السمع وتحتل الحروف الأخرى نقط الوديان وما يكتنفها . ومن هنا نشأت فكرة تقسيم الكلام إلى مقاطع فاعتبرت القمة وما يكتنفها بمثابة مقطع واحد . وعلى قدر ما في الخط من قم يكون عدد المقاطع . وعلى هذا فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكنتفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة . والمقاطع أنواع تختلف باختلاف اللغات ، والذي يعنينا هنا مقاطع اللغة العربية التي يمكن أن تقسم حسب مدة النطق بها إلى أنواع ثلاثة :

(١) مقطع قصير وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة)

ك كُ كِ

(٢) مقطع متوسط وهو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن

كَم كُتَم كِمْ

أو عبارة عن : صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مدّ)

كا كُو كي

(٣) مقطع طويل : وهو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن

نارَ طولَ نيرَ

أو عبارة عن :

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان

بَجَرَ دَرَجَ فِكْشَرَ

والصوتان الساكنان المتطرفان هنا يكونان عادة صوتين مدغمين مثل :

بَرَّ بَرَّ نَدَّ

وهذا النوع الطويل لا يرى إلا في حالة الوقف ، ولهذا لا نراه في الشعر العربي إلا في قافية بعض الأوزان . بل إن نسبة شيوعه في قوافي الشعر العربي لا تكاد تجاوز ١٪ ونراه عادة في بعض قوافي البحور الآتية : الرمل السريع . المتقارب مجزوء الكامل . ومجزوء الرمل .

مثل قول شوقي في تحية أم المحسنين :

ارفعى الستر وحيي بالجبين وأرينا فلق الصبح المبين
وقفى الهودج فينا ساعة نقبس من نور أم المحسنين

* * *

فجميع أبيات هذه القصيدة تنتهى بمقطع طويل . ويلاحظ أن المقطع الطويل هنا هو ذلك الذى يشتمل على حرف مد ، أما ذلك المقطع الطويل الذى ينتهى بصوتين ساكنين فلا يكاد يرد فى قوافي الشعر العربي . فإذا كان الصوتان الساكنان مدغمين وجدنا القوافي العربية تنتهى فى النادر من الأحيان بهذا المقطع الطويل ، ولكن الشعراء عادة يعاملونه معاملة المقطع المتوسط . انظر إلى قول الشاعر القديم (المرار بن منقذ) :

عجب خولة إذ تنكرنى أم رأيت خولة شيخا قد كبر
إن ترى شيئا فإني ماجد ذو بلاء حسن غير غمر

* * *

فالقافية في هذين البيتين تنتهى بمقطع متوسط ، ولكن من أبيات هذه القصيدة ما اشتملت قافيته على مقطع طويل أدغم فيه الصوتان الساكنان مثل قوله :

وتعلت وبالى ناعم بغزال أحور العينين يرغر

فكلمة « غر » هنا عبارة عن مقطع طويل ومع ذلك عدّ من ناحية الوزن مساويا للمقطع المتوسط الذى انتهت به معظم آيات هذه القصيدة .

فالشعر العربى فيما عدا بعض حالات فى الأبحر السابقة يكون من المقطع القصير والمقطع المتوسط . ولتوالى المقاطع فى الأبحر المختلفة نظام خاص لا بد أن يخضع له الوزن ليتحقق ما نسميه بموسيقى الشعر . ومتوسط عدد المقاطع فى الشطر الواحد أحد عشر مقطعا ، بعضها قصير والبعض الآخر من النوع المتوسط . فلو تصورنا شطرا من بيت عدد مقاطعه أحد عشر ، مكونا من مقاطع ذات نوعين ، وأردنا معرفة الحالات الممكنة لتوالى المقاطع فى مثل هذا الشطر ، لأمكن استخراجها بضرب عدد اثنين فى نفسه أحد عشر مرة ، وهو ما يزيد على ألفين من الحالات . ولكن توالى المقاطع فى الشعر العربى مقيد بشروط . ولذلك نجد أن الحالات التى وردت فعلا فى الشعر العربى تقل كثيرا عن هذا العدد الضخم .

والأوريون فى علاجهم لموسيقى الشعر قد قسموا الشعر إلى أنواع ثلاثة :

(١) الشعر الكمي : Quantitative

وهو الذى يؤسس على السكم فى المقاطع وما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به . ويتخذون أقصر المقاطع وحدة يقيسون بها وينسبون إليها . وقد وصفوا لنا الشعر اليونانى واللاتينى بأنه شعر كمي . غير أن العلماء فى إنجلترا وفرنسا ينشدون هذا الشعر القديم بطريقة تخالف ما جرى عليه علماء إيطاليا فى العصر الحديث . وذلك لأن الإيطاليين فى إنشادهم للشعر اليونانى واللاتينى يخضعونه لنغمة لغتهم الحديثة ولا يجعلونه كيا محضا . ولذا يعد إنشاد الانجليز والفرنسيين لهذا الشعر خيرا من إنشاد الإيطاليين ، وأقرب إلى طبيعة هذا الشعر القديم الذى لم يرو لهم منطوقا وإنما روى مكتوبا مدونا ، فذهبوا فى إنشاده مذاهب شتى ^(١) . وربما

التمسنا لهؤلاء العلماء العذر لبعد عهدهم عن هذا الشعر ، واندثار لغته أو تطورهما
تطورا كبيرا بعد بينها وبين ما صارت إليه في العصر الحديث .

(٢) الشعر الارتكازي (أو شعر النبر) : Stressed ،

ويضربون له مثلا بالشعر الانجليزي الحديث وبالشعر الألماني . وذلك
لأن مقاطع الشعر هنا تتأثر بالنبر وتخضع له . والمقطع هنا إما منبور أو غير
منبور . فاذا وصفت تفاعيل هذا النوع من الشعر قيل عنها إنها تتكون من
مقطع منبور ، ومن كذا من المقاطع غير المنبورة . في حين أنه في الشعر السكي
توصف التفاعيل بأنها تتكون من كذا من المقاطع القصيرة وكذا من الطويلة .

(٣) الشعر المقطعي Syllabic :

ويمثلون له دائما بالشعر الفرنسي الحديث ، ويصفونه بأنه غير كمي ، وأنه خال
من النبر الذي يولد الأيقاع والموسيقى في تفاعيله ، وأن موسيقاه سيالة هادئة .
وكل هذه الأنواع الثلاثة خاضعة لنظام المقطع الصوتي الذي يعد وحدة
الكلام .

فلما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي عدوه من الشعر السكي ، وحلوا
الآيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب .
وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق إwald وتبعه فيها معظم المستشرقين
أمثال ريت Wright^(١) . فتراهم يقسمون المقاطع العربية إلى أنواعها الثلاثة :

(١) القصير (٢) المتوسط (٣) الطويل .

غير أنهم لم يصوروا بنغمة هذا الشعر في إنشاده ، ولم يطلعونا على تلك الصفة
الموسيقية التي تميز الشعر حين ينشد من النثر حين يقرأ قراءة عادية ، رغم احتمال

اتفاق الاثنين في نظام توالى المقاطع . انظر إلى الآلة السكرية ، فأصبحوا لا ترى إلا مساكنهم ، ، فإنها من ناحية نظام توالى المقاطع توافق شطرا من أشطر البسيط . فإذا اقتبست في شعر شاعر من الشعراء وجب أن تنشد بنغمة موسيقية تخالف القراءة العادية وتخالف الترتيل القرآني . فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم ، بل لابد معها حين الانشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة « Intonation » .

تتكون موسيقى الشعر العربي إذن من عنصرين رئيسيين .

أ - ذلك النظام الخاص في توالى المقاطع .

ب - مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة Intonation في إنشاده .

أولاً : نظام المقاطع

إذا اتخذنا للمقطع القصير رمزا مثل — أى شرطة صغيرة ، وللمقطع المتوسط رمزا آخر عبارة عن دائرة صغيرة مثل ° ، وللمقطع الطويل رمزا ثالثا يشبه الرقم تسعة وهو ٩ ، وأردنا تحليل بيت من الطويل وجدنا أن ترتيب المقاطع يأتي على الوضع التالي :

سواى بتحنان الأغاريد يطربُ
— ° — ° ° — ° ° — ° — °

ويلاحظ هنا أننا قد وضعنا شرطة تحت علامة مقطع من المقاطع المتوسطة ، ونعني بهذا أن هذا المقطع المتوسط يجوز فيه في هذا الموضع الخاص أن يصبح قصيرا دون خلل بوزن الشطر .

وغيرى باللذات يلهو ويعجب
— ° — ° ° ° — ° — °

الرمل: $\begin{array}{c} \circ - \circ \\ q - \circ \\ \circ \circ - \circ \end{array} \left| \begin{array}{c} \circ \circ - \circ \\ \circ \circ - \circ \end{array} \right.$

المتقارب: $\begin{array}{c} \circ \circ - \\ \circ - \\ q - \end{array} \left| \begin{array}{c} \circ \circ - \circ \circ - \circ \circ - \circ \circ - \end{array} \right.$

السريع^(١): $\begin{array}{c} \circ - \circ \\ q - \circ \\ \circ \circ \end{array} \left| \begin{array}{c} \circ - \circ \circ \circ - \circ \circ - \circ \circ - \end{array} \right.$

المنسرح^(١): $\begin{array}{c} \circ - - \circ \\ \circ \circ \circ \end{array} \left| \begin{array}{c} - \circ \circ \circ \circ - \circ - \circ \circ \circ - \end{array} \right.$

المديد: $\begin{array}{c} \circ - - \\ \circ \circ \\ \circ \circ - \circ \end{array} \left| \begin{array}{c} \circ - \circ \circ \circ - \circ \circ - \end{array} \right.$

المتدارك: $\begin{array}{c} \circ - - - \circ - - - \circ - - - \circ - - - \end{array}$

وهذا البحر لم يسمع عن الخليل وإنما رواه الأخفش ونسب إليه.

(١) ويلاحظ في هذين البحرين أنه قد توالى في كل منهما مقطعان من المقاطع المتوسطة وضع تحت رمز كل من المقطعين شرطة لتدل بهذا على أن كلا منهما يجوز أن يصبح قصيرا، ولكن هذا القصير لا يكون في المقطعين معا بل في واحد منهما فقط.

على عشرة ولا تنقص عن خمسة . أما المقاطع القصيرة فلا تجاوز في عددها تسعة مقاطع ومثل هذا نادر جدا ، ولا تنقص عن مقطعين إلا في بحر الأخفش (المتدارك) الذي روى أن مقاطع الشطر منه قد تكون كلهما من النوع المتوسط .

ونحن حين نستثني بحر الأخفش ، ونقتصر على النظر في بحور الخليل كما رواها أهل العروض ، نرى أن المقاطع تخضع لنظام خاص في تواليها . ولا يكون الكلام شعرا إلا إذا خضع لهذا النظام . فإذا اختل هذا النظام في ناحية من نواحيه ، ترتب عليه تلك الظاهرة التي تسمى بكسر البيت والتي تحس بها الأذان المدربة ولو لم يعرف صاحبها ذلك النظام الخاص للمقاطع .

ويسيطر على نظام توالي المقاطع في الشعر العربي اعتباران رئيسيان هما :

(١) يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين .

(٢) يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من أربعة مقاطع متوسطة .

فإذا استوفى الكلام في نظام مقاطعه هذين الشرطين أمكن أن يكون شعرا موزونا . واستيفاء مثل هذين الشرطين في الكلام العربي ليس بالأمر العسير أو النادر ، بل هو كثير . نراه في توالي المقاطع القرآنية ، ونراه في نثر بعض الكتاب ممن يعنون بموسيقى العبارات . وقد تقرأ النثر فتحس كأنما تقرأ شعرا موزونا ، وإنما كان ذلك لأن هذا النثر في توالي مقاطعه قد استوفى هذين الشرطين فإذا حللنا هذا النثر إلى عدد من المقاطع في حدود عدد الأشرط المعهودة في بحور الشعر ، وجدناه حيثئذ عبارة عن شطور من الشعر متراسة ، وإن لم تكن جميعها من وزن واحد .

انظر إلى النبي صلى الله عليه وسلم حين التجأ إلى بستان ، وقاية لنفسه من سفهاء ثقيف يحاطب ربه عز وجل :

« اللهم إليك أشكو ضعف قوتي ، وقلة حيلتي ، وهواني على الناس . يا أرحم

الراحمين، أنت رب المستضعفين وأنت ربي إلى من تكلمني؟ إلى بعيد يتجهمني، أم إلى عدو ملكته أمري؟ إن لم يكن بك علي غضب فلا أبالي. ولكن عافيتك هي أوسع لي. أعوذ بنور وجهك الذي أشرقت له الظلمات، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة، من أن تنزل بي غضبك، أو يحل علي سخطك. لك العتي حتى ترضى ولا حول ولا قوة إلا بك،

فلسنا نجد في عبارات هذا الدعاء ما لا يصلح أن يكون شعرا موزونا إلا قوله: تسكني. عافيتك هي. وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة. العتي حتى ترضى.

بل حتى العبارة الأخيرة يمكن أن تكون في بحر كاملتدراك.

فليس بغريب أن يحدثنا مؤرخو الأدب عن الكلام العربي فيصفونه بأنه شعري الموسيقى.

وأكثر ما نلاحظ هذا في القرآن الكريم وتوالي المقاطع في آياته. ولذا عمد بعض الشعراء إلى اقتباس آيات بنصها وضمونها أشعارهم، كقول القائل:

تبارك من توفاكم بليل ويعلم ما جرحتم بالنهار
وكما اقتبس أبو نواس قوله تعالى:

لن تنالوا البر حتى تنفقوا... ١٠٠ تحبون

وجعل الآية بيتا من الشعر وزنها كوزن بجزوء الرمل. وقد وجدوا هذا الاقتباس سهلا يسيرا، لأن السكثرة الغالبة من آيات القرآن الكريم تصلح من ناحية توالي المقاطع أن تنظم شعرا. وقد استطاع بعض مؤلفي العروض أن يضعوا ضوابط لبحور الشعر كلها، مقننين كل الأمثلة من الآيات القرآنية. وبلجا الشعراء أحيانا إلى التخفيف من توالي مقطعين صغيرين، بجملهما

مقطعا واحدا من النوع المتوسط . ويطرد هذا في بحر كالسامل وفي الوافر ، ويكثر هذا في هذين البحرين حتى يكاد يكون هو الغالب الشائع في القصائد . وقد يرد مثل هذا التخفيف في البحور الأخرى ولكن يشترط حينئذ ألا يترتب عليه توالي أكثر من أربعة مقاطع متوسطة . فجاءت الفعيلة الأخيرة في بحر البسيط على وزن « فعلن » — هـ أو فعلن هـ هـ سببه أن المقطعين الصغيرين قلبا إلى مقطع واحد متوسط .

قارن بين مطلع القصيدتين :

(١) ريم على القاع بين البان والعلير أحل سفك دمي في الأشهر الحرم
(٢) ذرعتم الجو أشبارا وأميالا وجبتم البحر أعماقا وأطوالا

فكلاهما من بحر البسيط ، والفرق بينهما أن أبيات الأولى تنتهى بوزن هـ - هـ وأبيات الثانية تنتهى بوزن هـ هـ

كذلك نرى نفس الظاهرة في نهاية المنسرح والمديد . وزمن الانشاد لا ينقص شيئا بمثل هذا التغير ، لأن ما يتطلبه المقطع الصغير من زمن للنطق به يكاد يساوى نصف ما يتطلبه المقطع المتوسط .

وكثيرا ما يلجأ الشعراء إلى استعمال مقطع قصير مكان مقطع متوسط . وقد يدعوه إلى هذا أو يلجئهم إليه كلمات اللغة التي لا تسعفهم في كل حال ، والتي تقيد الشاعر بنسجها . وهنا تأتي تلك التغيرات التي ترد في الأوزان المختلفة والتي أشرنا إلى كل منها برمز المقطع المتوسط وتحتته رمز المقطع القصير . وتوضع هذه التغيرات إلى قواعد مطردة يمكن حصرها فيما يلي :

أ - إذا كان المقطع الأول في الشطر متوسطا جاز أن نجعله قصيرا .

ب - إذا بدأ الشطر بمقطعين متوسطين جاز لنا جعل أحدهما قصيرا ، ولا يتأتى هذا فيها معا . فإذا لم يكونا في أول الشطر جاز جعل الثاني

منها قصيرا .

جـ - إذا توالى ثلاثة مقاطع متوسطة جاز جعل الثانى أو الثالث منها قصيرا .

د - إذا توالى أربعة مقاطع متوسطة وهو نادر جاز ، بل حسن جعل الثالث منها قصيرا . ولا يرد هذا إلا فى بحرى الخفيف والمنسرح .

تلك هى الضوابط التى يخضع لها نظام توالى المقاطع فى الشعر العربى . وهى كما ترى واضحة بينه ، لا لبس فيها ، ولا لبهام ولا تتطلب تلك المصطلحات الكثيرة التى أفعمت بها كتب العروض .بقى أن نضرب أمثلة لتلك الضوابط من الشعر العربى :

١ - مسرف فى هجره ما ينتهى أترام علبوه السرفسا
فالشطر الأول من هذا البيت يبدأ بمقطع متوسط ، فى حين أن الشطر الثانى منه يبدأ بمقطع قصير .

ب - هل تيم البان فؤاد الحمام فساح فاستبكي جفون الغمام
تلك قلوب الطير حملتها ما ضعفت عنه قلوب الانام
فى هذين البيتين نرى الشطر الأول من البيت الاول قد بدأ بمقطعين متوسطين ، وبدأ الشطر الثانى بمقطع قصير يليه مقطع متوسط ، أما البيت الثانى فقد بدأ شطراه بمقطع متوسط يليه مقطع قصير .

أما مثل المقطعين المتوسطين حين يتواليان فى غير أول الشطر فقول الشاعر :

هو البين حتى لاسلام ولا رد ولا نظرة يقضى بها حقه الوجد

- - - - - ٥ ٥ ٥ - - - - - ٥ ٥ ٥ - - - - -

لقد نعب الوابور بالبين بينهم فساروا ولازموا جالولا شدوا

- - - - - ٥ ٥ ٥ - - - - - ٥ ٥ ٥ - - - - -

فقرى فى البيت الأول مقطعين متوسطين قد تواليا ، ونرى نظائرهما فى البيت الثانى قد تغيرا فصار الثانى منها قصيرا .

ج — قد يحسد المرء على رزقه ولا أرى للخلق من حاسد

٥ — ٥٥ — — ٥٥ — ٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥٥ — ٥٥

ففي الشطر الثاني من هذا البيت نرى ثلاثة مقاطع متوسطة هي المقطع الرابع والخامس والسادس ، يناظرها في الشطر الأول ثلاثة مقاطع فيها السادس مقطع قصير . أى أنه حين توالى ثلاثة مقاطع متوسطة جاز جعل الثالث منها قصيرا .

انظر إلى البيت الذى بلى هذا البيت من نفس القصيدة :

لم يفتن بالمكرمات امرؤ والغايات فتنة العابد

٥ — ٥٥ — ٥٥٥ — ٥٥ — ٥ — ٥٥ — ٥٥ — ٥٥

أما في هذا البيت فنرى المقاطع الثلاثة المتوسطة في الشطر الأول يناظرها في الشطر الثاني ثلاثة مقاطع ثانياها قصير .

د — لا تقيدوا من أمة بقتيل صادت الشمس نفسه حين صاد

٥٥ — ٥٥ — ٥ — ٥٥ — ٥٥ — ٥ — ٥٥ — ٥٥ — ٥٥

ففي هذا البيت نرى الشطر الأول قد توالى فيه أربع مقاطع متوسطة هي الثالث والرابع والخامس والسادس . ويناظرها في الشطر الثاني أربعة مقاطع ثالثها قصير .

وهذه التغيرات التى تطرأ على بعض المقاطع فى الأوزان المختلفة هى التى سماها أهل العروض بالحافات والعلل ، وصوروها لنا فى صور معقدة ذات مصطلحات عدة . وكلها لا تكاد تخرج عن قلب مقطع متوسط إلى مقطع قصير . وقد برأينا حين تبعنا ما روى من قصائد أن تلك التغيرات قد بولغ فيها فى علم العروض ، وأن الأنواع التى عدوها قبيحة أو حتى صالحة ، لا تكاد نظفر لها بأمثلة . بن القصائد القديمة والحديثة ، مما يدل على أن مرجع هذا إنما كان الصناعة العروضية ومحاولة تسخير قواعد العروض .

أما ذلك التغير الذي عده العروضيون حسنا . فهو الذي تبعه الشعراء ونظموا به أشعارهم وهو الذي تحدده الضوابط السابقة .

وقد يتبادر إلى الذهن أن جعل المقطع المتوسط قصيرا يقلل من زمن النطق بالشرط، ويخل هذا بالميزان الموسيقي . والحقيقة أن ما يتطلبه المقطع القصير من الزمن عبارة عن جزء من الثانية لا يكاد يجاوز الخمس منها . ومثل هذا الزمن الضئيل أو ضعفه إذا نقص من زمن النطق بالشرط كله لا تكاد تدركه الأذان . فالشرط الذي يتغير فيه مقطع أو مقطعان من متوسط إلى قصير يظل من الناحية الزمنية كذلك الذي لم يتغير فيه شيء .

على أن هناك عملية لاشعورية يقوم بها المرء حين إنشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض . وذلك بأن المقطع المتوسط إذا أصبح قصيرا عوض المنشد عن مثل هذا النقص على تفاهته بإطالة مقطع آخر مجاور له، ليتحد زمن النطق بجميع الأشرط في القصيدة . ففي بحر مثلاً كالطويل نرى المقطع الثالث من الشرط يطرد في جعله قصيرا، أي أن التفعيلة « فَعولان ، تصبح « فَعولٌ » . وهنا نرى المنشد دون أن يشعر ينشد « فَعولٌ » بإطالة المقطع الثاني ليعوض عن بعض النقص في المقطع الثالث . وهكذا يتحد زمن النطق بالتفعيلتين « فَعولان ، و « فَعولٌ » ، ويتحقق ما نسميه بالسكَم في الشعر العربي .

وليس يكفي أن يخضع الكلام في توالي مقاطعه لتلك الضوابط التي أشرنا إليها آنفاً ، بل لابد لتسميته شعرا موسيقيا أن يتغير عن النثر من ناحية النغمة الموسيقية . ولو أن الأمر يقتصر في قراءة الشعر على النظر بالعينين كما يفعل كثير منا الآن ، واحتجنا في أوزان الآيات إلا إلى نظام توالي المقاطع ومراعاته بدقة . ولكن موسيقى الشعر لا تبرز ولا تحدث أثرها في النفوس إلا مع الإنشاد . والإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل اتصالا وثيقا بنغمة الكلام في الصعود والهبوط .

والذى استقيناه من بحث القدماء لأوزان الشعر يكاد يكون مقصورا على نظام توالى المقاطع . أما ناحية نغمة الإنشاد فى الشعر فلم يعرضوا لها بشئ . ولعلهم ظنوا أن التقليد فى الإنشاد يكفى لتعرف تلك النواحي الموسيقية ، دون حاجة إلى تعليم أو دراسة عليية . ولسنا ندري كيف كان القدماء ينشدون الشعر من ناحية النغمة الموسيقية ، فقد روى لنسب الشعر ككل الآثار الأدبية مكتوبا . وكل الذى خلفوه لنا هو أنهم بصرونا بنظام توالى المقاطع ، وما يخضع له هذا النظام فى الشعر . ولسنا عرفنا أن نظام توالى المقاطع قد يقع فى العبارات النثرية ، وكثيرا ما وقع فى آيات القرآت الكريم ، ومع هذا فقد ظلت تلك العبارات فى النثر بعيدة عن محيط الشعر . لأن صاحبها لم يرد بها أن تكون شعرا ، ولم يشدها لإنشاد الشعر . كذلك ظلت تلك الآيات القرآنية التى توافق فى نظام مقاطعها ما هو معهود فى نظام المقاطع الشعرية ، ظلت ترتل ترتيلا ولا تنشد لإنشاد الشعر ، إلا حين يراد اقتباسها فى الشعر وتتضمنها بعض الآيات .

الفصل الخامس

الإنشاد والغناء

« ١ »

تطور الإنشاد

لقد أجمعت الروايات على أن الشعر العربي كان ينشد ، كان ينشد في أسواق الجاهلية فيهن قلوب السامعين هرا ويطرب القوم لموسيقى الإنشاد ، وكان ينشد أمام النبي صلعم وفي حضرة الخلفاء فيطربون له . أما كيف كان ينشد فلا ندري . ولا شك أن أصحاب الروايات القديمة قد عتوا بالإنشاد شيئا غير الغناء . وليس بين أيدينا ما يدل على أن الشعراء في الجاهلية كانوا يتغنون بالشعر ، وإنما تحدثنا الروايات دائما عن الإنشاد وما فيه من قوة وحماس وأن الشاعر كان ينظم القصيدة ويفدها فينشدها في الأسواق مفاخرا أو مادحا . ولم يكن الغناء من عمل الشاعر ولا مما ينتظر منه . وشعراء الجاهلية كانوا من خاصة العرب الذين أتيت لهم فرص الثقافة اللغوية في تلك المؤتمرات الثقافية التي كانت تسمى بالأسواق . فكان الشاعر من الجاهليين يأنف أن يجلس مجلس المغني ، وإنما كان يترك هذا للجواري والقيان ، لأن الغناء أجدر بهن وأليق برخامة أصواتهن . وأماما اشتهر عن الأعشى من أنه صناجة العرب فقد فسره كثير من مؤرخي الأدب بأنه سمي كذلك لجودة شعره ، وربما أرادوا بجودة الشعر هنا غلبة العنصر الموسيقي في ألفاظ شعره إذا قيس بغيره ، أو لأن شعره كان مما يصلح أن يتغنى

به^(١). وقد جاء تنازروايات القديمة بما يدل على أن الشاعر إذا لم ينشد شعره وأراد به أن يتغنى دفع به إلى جارية من الجوارى ذوات الأصوات الجميلة ممن يحسن التلحين والعزف على الآلات الموسيقية تتغنى بالشعر في مجلس من مجالس اللهو والطرب .

واستمر استقلال الشعراء عن المغنين في العصور الإسلامية ، هؤلاء ينشدون وأوائك يغنون ، غير أن شأن المغنين قد نبه وأصبحوا ممن يجالسون الخلفاء ، وينالون عندهم الحظوة والجاه . واشتهر منهم ابن سريج ومعبد والموصلي وغيرهم ممن تعرض لهم صاحب الأغاني في كتابه . ويكفي أن تصفح أجزاء هذا الكتاب لتدرك الفصل بين صنعة الشعر ونظمه على بحوره المختلفة ، وبين غناؤه على أحد تلك الأصوات والألحان التي وصلت في عهد الرشيد إلى المائة . ويتكرر في صفحات كتاب الأغاني قوله: الشعر لفلان والغناء لفلان . وكثيرا ما يروى صاحب الأغاني المقطوعة الشعرية صوتين أو طريقتين في غنائها وينسب كل طريقة لمغن من المغنين^(٢) .

ولم يكن كل الشعر ، مما يصلح للغناء وإنما تختار المغنون بعضا منه . رأوه أليق بالغناء وأقبل للتنعيم والتلحين ، إما لرقه في ألفاظه أو تلاؤم موضوعه مع الغناء ومجالس الطرب . وأغلب هذا النوع من الشعر قد نظم في الغزل ونحوه من الموضوعات التي تنسجم مع تلك المجالس . على أن من الشعراء من كانوا يؤثرون الغناء بشعرهم ، فكانوا بعد نظمه يتلبسون له من المغنين من ذاع صيته ، ويحملونهم على التغنى بهذا الشعر رغبة في ذبوعه وانتشاره ، مثل عمر بن أبي ربيعة ، ومجنون ليلى . ولقد كان ابن سريج بمثابة المغني الخاص لعمر بن أبي ربيعة يلحن من أشعار ابن أبي ربيعة ما يروقه ، ويتغنى بها في المجالس والمحافل منوعا في أصواتها وألحانها .

(١) وذكر صاحب الأغاني صفحة ١٠٩ جزء تاسع ما نصه وكان يُغنى في شعره فكانت العرب تسميه ضناجة العرب ، (٢) الأغاني جزء أول صفحة ٢٦

وليس يعنينا هنا غناء الشعر وطرق هذا الغناء وكيف كان ياجن في العصور المختلفة ، لأن مثل هذا البحث يخرجنا عن النطاق الذي رسمناه لهذا الكتاب ، وأجدر به أن يبحث في كتاب مستقل يعرض للموسيقى العربية في عصورها المتباينة . وإنما الذي يعنينا هنا هو الحديث عن فن الإنشاد وأثره في نفس السامع .

والإنشاد عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه . وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أخط الدرجات إلى أرقاها ، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد ، ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالا تخفي مافيه من جمال وحسن .

وقد عرف الجاهليون للإنشاد قدره ، فتنافسوا في إجادته وتخبروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتنشد على الملأ في المجمع والأسواق ، وظل للإنشاد بعض قدره ومكانته حتى أيام العباسيين ، فقد روى أن الرشيد كان يطرب لإنشاد الشعر أكثر من طربه بالغناء (١) .

غير أن التدوين وانتشار القراءة بين الناس قد أفقد الشعر شيئا من جماله ، وأفقدتم الاعتزاز بفن الإنشاد حسين فنعوا بقراءته في الصحائف . فبعد أن كانت الأشعار تنتقل من مكان إلى مكان على ألسنة المجيدين للإنشاد أصبحت تروى مكتوبة لا منطوقة ، وشتان ما بين شعر ناطق وشعر صامت . ذلك لأن إنشاد الشعر يبعث فيه حياة وحرارة فلا تكاد الأذان تسمعه حتى تتلقفه القلوب . قصور معي شعرا كشعر المتنبي كانت تنتقل به الصحائف إلى بغداد ومصر وبلاد المغرب ، وأهلها على ما كانوا عليه من اختلاف في لهجة الكلام يتبعه اختلاف صوتي في نطق اللغة الفصيحة ، ليس يحرم مثل هذا الوضع شعر

المتنبى بعض جماله وجلاله ، هؤلاء يؤدونه بصورة خاصة ، وأولئك ينشدونه بصورة أخرى ، وبين هؤلاء وأولئك من يقرءونه كما يقرأ النثر غير مستمعين بكل ما فيه من جمال وروعة . نعم إن اتساع المملكة العربية واستقلال بيناتها بعضها عن بعض في العصور المتأخرة ، قد أفقد الإنشاد منزله وفصل بين روح الشعر وجسده ، فأصبح شعر الشاعر ينتقل من مصر إلى مصر جسدا هامدا لا روح فيه ولا حياة . وقد ظلت الحال هكذا في كل عصور الأدب حتى عصرنا الحديث . فقد كانت تطالعنا الصحف بقصائد شوق الزائلة فيقرؤها كل منا كما يقرأ الأخبار العارة ، أو بعبارة أخرى كنا ننظر إليها دون أن نحرك بها شفاها ، أو نلتي بالأل إلى جمال موسيقاها . فإذا أتيت لأحد منا أن يشهد ، حفلا ينشد فيه الشاعر من شعره أحسنا بالآيات تهزنا هذا ، فتثير من إحساس القلوب والمشاعر ما كان خامدا هامدا . ولم يكن شوقي رحمه الله ممن يحسنون الإنشاد ، فكان يتخير لإنشاد شعره في المحافل من يجيدونه ويتقنونه ويأسرون الأفتدة بجمال الإنشاد مع جمال اللفظ والمعنى .

أما حافظ ، فقد كان من خير الشعراء المحدثين إنشادا ، ولذا كان يؤثر إلقاء شعره في المحافل على نشره في الصحف . وما أنشد في حفل إلا برأفانه من الشعراء ، وتملك قلوب السامعين بقوة صوته وحسن أدائه ، وربما كان في الحفل من هم أجود منه لفظا ومعنى ، ولكن الإنشاد يخلع على الشعر ثوبا من الجمال ، ويضفي عليه من الروعة والجلال ، ما لا يدركه القارئ أو الناظر إلى الأشطر بعينه .

وقد عاد للإنشاد شيء كثير من قدره ومنزله في النفوس منذ انتشار الإذاعة . وأصبحنا الآن نستمتع أحيانا بكل ما في الشعر من عناصر الجمال ، وأصبح الشاعر الذي صب في شعره خلاصة روحه يلقي في قلوبنا وأفتدتنا وهو ينشد علينا هذا الشعر ، بعضا من أحاسيسه الدقيقة وإلهاماته اللطيفة . ولم

بعد سماع الأناشيد والاستمتاع به مقصورا على أولئك الذين تتاح لهم فرص شهود المحافل والجماع ، بل أصبح ملكا مشاعا لكل من يرغب في الثقافة الأدبية ، ويجد لذة في الشعر كفن من الفنون . وستعود للأناشيد منزلته التي كانت أيام الجاهليين ، حين شاعت فيها الأمية ، فانصرفوا إلى الثقافة الأدبية عن طريق الأذن . والأذن هي الوسيلة الطبيعية لكل ثقافة لغوية ، بل هي خير وسيلة لإتقان اللغة وإجادتها . وقد صدق ابن خلدون في قوله : « إن السمع أبو الملكات اللسانية » .

ونحن حين نتتبع مؤلفات القدماء في موسيقى الشعر ، نراهم يكتفون بذكر أوزانه وبحوره ، وتلك تقتصر على توالي المقاطع والنظام الذي تخضع له . ومثل هذا مثل النوتة الموسيقية التي تنقصها دقة التعبير عن كل دقائق النغم في اللحن ، ولا بد معها من الموسيقى الماهر الذي ينطقها ويبحث فيها الحياة . كذلك أوزان الشعر وتوالي مقاطعها لا تكفي في بحث الشعر حيا من مرقده ، بل لابد معها من معرفة طريقة الأداء وكيفية الإنشاد ، وهو ما لم يحدثنا عنه القدماء . لذلك نكتفي هنا بالحديث عن إنشاد الشعر في العصر الحديث .

إنشاد الشعر في العصر الحديث يختلف من بعض النواحي الصوتية تبعا لاختلاف اللهجات الحديثة التي تنتظم البيئات المتباينة . ويمكن أن نتذكر لهجات الكلام في كل أمة من الأمم العربية ، وما هي عليه من تباين واختلاف من الناحية الصوتية ، لنذكر أثرها في إنشاد الشعر ، بل وفي نطق الكلام العربي الفصيح . فالمصريون في نطقهم اللغة الفصيحة يختلفون بعض الاختلاف الصوتي عن العراقيين والشاميين وأهل المغرب . ومرجع هذا الاختلاف لهجات الكلام التي اتخذت أشكالا عدة في هذه الأمم العربية . وقد تأصلت هذه اللهجات في أسنة الناس ، وكونت في كل إقليم عاداته اللغوية الخاصة التي تميز العراقي من المصري والشامي من المغربي حين ينطق كل منهم . ويمكن أن نسمع العراقي أو المغربي يقرأ كلاما عربيا صحيحا من وراء حجاب ، أو على موجات الأنير ، فتدرك بينته

أو على الأقل يدرك السامع المصرى أن القارىء غير مصرى . حتى في قراءة القرآن الكريم نلاحظ بعض الفروق الصوتية بين قراءة المصرى . وغيره من بعض أبناء الأمم الشقيقة . فلهجات الكلام وما تأصل فيها من اختلافات صوتية هي السرفيا نشاهده من تباين في النطق العربى الحديث . وتتضح تلك الفروق الصوتية بصورة أوضح وأجلى في إنشاد الشعر .

وليس هنا مجال البحث في كيف نشأت تلك اللهجات الكلامية ، وإنما يكفي أن نشير باختصار إلى تلك الفروق الصوتية التي باعدت بينها والتي أثرت في نطقنا للكلام الفصح والقرآن الكريم : -

(١) بعض تلك الفروق يرجع إلى اختلافنا في نطق بعض الحروف كالذال والضاد . والظاء . والقاف . والثاء . والطاء .

(٢) وبعضها يعزى إلى الحركات واختلاف قيمتها الصوتية بين أبناء الأمم العربية ، فهي في بلاد مغممة وهي في أخرى مرققة ، وهي في ثالثة تصيرة وفي أخرى أطول من الحركة العادية . كذلك حروف المد قد اختلفت طولاً وقصراً وترقيقاً وتفخماً بين أبناء الأمم العربية . والحركات لوضوحها في السمع ولشدة شيوعها في الكلام تبرز نواحي الاختلاف فيها ، وتتضح أكثر من ظهورها في الاختلاف بين الحروف . فالخلاف بين العراقى والمصرى في نطق الضاد لا يظهر بنفس الوضوح الذى يكون عليه اختلافهما في نطق الفتحة أو الضمة مثلاً ، وذلك لأن نسبة شيوع الضاد في الكلام قليلة جداً إذا قيست بنسبة شيوع الفتحة أو الضمة . فإذا قرأ علينا العراقى صفحة من صفحات القرآن الكريم فسيكرر على مسمعتنا اختلافهنا في نطق الفتحة عشرات المرات ، في حين أنه قد يصادف ضاداً واحدة في نفس الصفحة .

(٣) قد يكون الاختلاف بسبب النبر وموضعه من الكلمة .

(٤) وأخيراً وليس آخراً تختلف لهجات الكلام في النغمة الموسيقية

Intonation في الصعود والهبوط حين النطق ، وفي قدر السكتات والوقفات في أثنائه .

تلك هي الفروق الصوتية التي باينت بين نطق أبناء الأمم العربية . فليس لنا حتى الآن نطق نموذجي نحتديه جميعا كلما لجأنا إلى اللغة الفصيحة ، ولسكنى ممن يؤمنون بإمكان وجود هذا النطق وشيوعه بيننا جميعا ، وحينئذ تكون الوحدة العربية الحقة .

نحن إذن نختلف من الناحية الصوتية في قراءة الآثار الأدبية ، في ترتيل القرآن الكريم وفي إنشاد الشعر . ولا سبيل إلى بحث إنشاد الشعر وطرقه المختلفة في الأمم العربية قبل أن تتم معرفتنا ودراستنا للهجات الكلام المتباينة في تلك الأقطار .

أما إنشاد الشعر في مصر فقد اتخذ طابعا خاصا توارثناه عن أسائدتنا ، وأصبحنا نقلد المشهورين منا في الإنشاد كحافظ إبراهيم وعلى الجارم وغيرهما . والذي نلاحظه في نبر الشعر أنه يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر ، غير أننا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة ، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر . فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتا من بحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان ، في حين أنه إذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه . ويظهر طول المقطع المنبور في الشعر عنه في النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد ، ففي قول المتنبي :

بادِ هواك صبرت أم لم تصبرا وبكأك إن لم يجر دمعك أو جرى

نلاحظ أننا عند إنشاء هذا البيت ، نطيل ألف المد في كلمة « بادِ » و « هواك » و « وبكأك » ، وهي في كل كلمة من هذه الكلمات موضع النبر ، أكثر من قدرها حين تقع في كلام منثور أو حين يقرأ البيت كما يقرأ النثر .

وطبيعة الإنشاد تتطلب اتصال كلمات الشطر بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً ، فإذا تصادف أن اشتمل انشطر على كلمة قصيرة لا تزيد على مقطع واحد ، مثل «لى ، أو دى ، أو دى ، وثق اتصالهما بالكلمة قبلها بحيث ينطق بهما كأنهما كلمة واحدة ، وحينئذ قد يخيل لبعض الناس أن موضع النبر في الكلمة السابقة قد اختلف عن قواعده المعهودة لنا . والحقيقة أننا لو طبقنا هذه القواعد على الكلمة الجديدة المكونة في الواقع من كلمتين متصلتين اتصالاً وثيقاً فكأنهما حين الإنشاد كلمة واحدة ، لم نجد فرقاً بين قواعد النبر في الشعر والنثر . استمع مثلاً إلى قول المتنبي :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى وأثنى وياض الصبح يغرى بى
ففى كلمة « يغرى » حين تقع فى النثر نجد النبر على المقطع « يغ » ، ولكننا حين ننشد هذا البيت نلاحظ أن الكلمتين « يغرى » ، « بى » قد اتصلتا اتصالاً وثيقاً حتى أصبحتا فى الإنشاد كأنهما كلمة واحدة مثل « تعذبنى » ، وهنا يكون النبر على المقطع « ذى » ، ولذلك حين ننشد البيت نرى النبر قد انتقل من المقطع « يغ » إلى المقطع « رى » . ومثل هذا مثل كل كلمة حين يتصل بها لواحق كالضمائر المتصلة .. قارن بين موضع النبر فى الفعل الماضى : « كتب » ، وبينه حين يتصل بضمير الرفع فيصبح « كتبت » ، نلاحظ أن النبر فى « كتب » على المقطع « ك » ، فلما اتصل الضمير به أصبح النبر على المقطع « تب » ، فإذا اتصل بالفعل شيئاً آخر وأصبح « كتبها » مثلاً ، رأينا النبر ينتقل ثانية إلى المقطع الذى يليه ويصبح على « ت » .

أما فى الفعل « يشفع لى » فالنبر باق على حاله حتى بعد اتصال الكلمتين اتصالاً وثيقاً ، لأن نسيج الكلمة لم يتغير ، وذلك لأن النبر فى الفعل « يرحم » ، و« يرحمنى » لا يتغير موضعه ، ويتضح كل هذا لمن درس قواعد النبر فى مصر (١) .

ولا يتم الإنشاد بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن أو بإعطاء النثر حقه من الضغط ؛ بل لابد مع هذا من النغمة الموسيقية . ومن الصعب الفصل بين أوزان التفاعيل وبين النغمة الموسيقية ، إذ أن أحدهما يشبه المرأة والآخر الرجل ولا يتم الإخصاب إلا بالاثنين . كذلك لا يتم الإنشاد ولا يصح إلا بمراعاة أوزان التفاعيل ومراعاة النغمة الموسيقية . ومرجع الحكم على صحة النغمة أو نشازها الأذن المرفهة والمدرّبة على التمييز بين النغمات .

وتختلف النغمة الموسيقية في الإنشاد الجيد عند الاستفهام ، وعند التعجب وعند الجمل الإخبارية التي يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث . وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط ، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر باتتهائه ، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه .

ونحن الآن في إنشاد الشعر نراعى المعنى مراعاة تامة ونكيف النغمة حسب هذا المعنى . فإذا كان البيت الواحد بما يمكن أن يكون مستقلا في إنشاده ، نطق به المنشد ونوع في صعود النغمة وهبوطها ، حتى ينتهى في آخر المقاطع من البيت وقد هبط صوت المنشد وأشعر السامع باتتهائه ، ويفل أن يكون هذا في مطالع القصائد . غير أن المنشدين في غالب الأحيان قسمون القصائد إلى قطع يمكن أن يستقل كل منها بمعناه ، وقد تتكون القطعة من بيتين أو ثلاثة أبيات أو أربعة أو ربما خمسة في بعض الأحيان . ثم ينشد الشاعر أبيات القطعة فيأعدا الأخير منها بنفس النغمة الموسيقية ودرجات الهبوط والصعود ، ويختتم كل بيت بصعود صوته ليشعر السامع أن للمعنى بقية . فإذا وصل إلى البيت الأخير من القطعة أشعر نافي نهايته بنهاية المعنى ، واستقلال القطعة عما يليها ، وذلك بأن يهبط صوته ، ويتوقف عن الإلقاء قليلا ، حتى تستريح أذن السامع ، وتجهد النفس فرصة للاستمتاع بما مر من أبيات .

وقد يتضح ما نرى إليه بذكر بعض الأمثلة من الشعر الحديث .

لقد سمعنا حافظا وهو يرتى سعد زغلول فبدأ القصيدة بقوله :

إيه يا ليل هل شهدت المصايبا كيف ينصب في النفوس انصبايبا
فأحسنا بنغمة الاستفهام مشوبة بالتعجب في هذا البيت ، ثم لم يهبط صوته
إلا في آخر البيت الثاني حين قال

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولى وغابا
وسمعنا على الجارم في قصيدته التي أنشدتها في مهرجان دارالعلوم يجعل المطلع
على عادته مستقلا بمعناه فيقول :

يا خليلي خليلاني وما بي أو أعيدا إلى عهد الشباب

* * *

فلما وصل إلى قوله :

وبجون يحوطه الأدب الجسم فإراءه اللسان بعاب
صعد صوته في نهاية البيت ، ثم أنشد بيتين بعد هذا بنفس النغمة الموسيقية ،
وكان صوته ينتهى في آخر كل منهما بالصعود لشعر السامع ببقية المعنى فقال :

يتغنون بالنوامي حينما وبشعر الفتى أبى الخطاب
كلنا هزت المدام يديهم قهقهت ثلة من الأكواب

* * *

فلما أراد أن ينهى المعنى قال وقد هبط صوته في آخر هذا البيت :

صاح فيهم ديك الصباح فطاروا كل جمع لفرقة واغتراب
وهكذا نرى المعنى ينظم الهبوط والصعود بالصوت في أواخر الآيات ،

بل ينظمهما أيضا في حشو البيت الواحد الذى قد تختلف مقاطعه في النطق هيوطا وصعوردا . ومثل هذا الانسجام في الصعود والهبوط نثر به ، و تطرب له أذاننا ثم لا نكاد نقدر على وصفه إلا بأن نرمز له برموز النوتة الموسيقية .

وهناك أمر هام لا بد من مراعاته في الإنشاد الجيد ، وهو السكتات والوقفات القصيرة التى قد يلجأ إليها المنشد ، يريد بها إبراز جمال لفظ من الألفاظ ، أو إيضاح معنى دقيق للكلمة من كلمات البيت . وجسن تغير المواضع في الوقفات يزيد النغمة جمالا ، كذلك الدقة في قدر السكتات والوقفات تساعد على انسجام موسيقى البيت .

ففي بيت المتنبي :

باد هواك صبرت أم لم تصبرا وبكك إن لم يجر معك أو جرى
يشعر المرء في إنشاده لهذا البيت أنه لا بد من وقفة قصيرة عند كلمة « هواك » . كذلك في قول شوقي :

ولد الهدى فالكائنات ضياءُ وفم الزمان تبسم وثناءُ
نشعر أنه يتحتم السكوت قليلا على كلمة « الهدى » .
تلك هي صفات إنشادنا الحديث التى درجنا عليها وقد نأفها المجيد من شعرائنا .

« ٢ »

العناية بالإنشاد

من دواعي الأسف حقا ألا نجد الإنشاد ما يستحق من عناية واهتمام في معاهد التعليم . يقنع المدرس من الطالب بنوع من الإنشاد أقرب إلى القراءة منه إلى إلقاء موسيقى ، فيه نعم وتوقع . ومن الواجب أن تخصص دروس في معاهد

المعلمين لفن الإنشاد وقواعده ، حتى نظفر في كل مدرسة بعدد من المدرسين يحسنون الانشاد ويستطيعون تدريب التلاميذ عليه . وبما يسر الأمر أن التلاميذ عادة يحسنون التقليد ، فتي حسن إنشاد المعلم تبعه تلاميذه وقلدوه في إنشاده ولولم يفهموا قواعده المرسومة . ولسكنا تركنا الأمر فوضى ولم نتخذ للإنشاد طريقا مرسوما تتفق عليه جميعا ، ونحتذيه دائما ، بما أدى إلى ذلك الاضطراب في إنشاد معظمنا للشعر العربي والأزجال العامة . ويندر أن تصادف من المعلمين بل ولا من المذيعين من يعنون بانشادهم ، وينهجون النهج الصحيح فيه . وقد فشا في السنين الأخيرة نوع من الإنشاد لا نكاد نشعر فيه بنغم موسيقى ، فيه تشدد عناية المنشد بالمعنى وتوضيحه ، ضاريا بالنغم والتوقيع عرض الحائط . فزاه يحرص على وصل الصفة بموصوفها ، أو الفاعل بفعله أو الجار والمجرور بمتعلقهما ولو أدى ذلك إلى تشويه في موسيقى البيت وتقطيع لأوصاله . ولم يقسم القدماء البيت من الشعر إلى شطرين عبثا أو اعتباطا ، وإنما روعي في ذلك ناحية موسيقية خاصة لا تتحقق إن نحن وصلنا أحد الشطرين بكلمة من الشطر الآخر . فزاه حين ينشدون بيتا مثل قول حافظ :

وتوسموم في القيود فقاتل هذا فلان قد وشى بفلان
يقفون على كلبة القيود وقفة طويلة ، كأنما قد انتهى الشطر عندها ، ثم يبدأون الشطر الثاني بكلمة وفقاتل ، ويصلونها به رغبة في الربط بين القول ومقول القول ، وما دروا أن الموسيقى حينئذ تضطرب في أجزاء البيت ، وبذلك يكاد يصبح الشعر نثرا . كذلك قد يصل الجار والمجرور في أول الشطر الثاني بمتعلقهما في آخر الشطر الأول من قول حافظ :

وملبب لغريمه ومطالب بدم أريق بمسح الحيتان
فتنص عند سماع إنشادهم لمثل هذا البيت أن كلمة بدم ، هي التي ينتهي بها الشطر الأول . فالوقف على آخر الشطر الأول بالقدر الذي تتطلبه موسيقى الشعر أمر

ضرورى ، وهو ليس ذلك الوقف الذى يهبط عنده الصوت ، وإنما هو وقف يصعد معه الصوت ليشرح السامع بأن للكلام بقية . وعلى هذا يكون من العيب فى الإنشاد أن نصل كلمة « وأمامهم » بالشطر الثانى من قول حافظ :

قد جاء يومهم هنا وأمامهم بعد النشور هناك يوم ثانى

* * *

وقد نشأ عندنا نوع من الإنشاد للشعر المسرحى جاء نابه من أخرجوا مسرحيات شرقى كجنون ليلي ومصرع كيلوباترا ، وهو إنشاد تمثلى يعنى فيه الممثل بعنصر التعبير أكثر من عنايته بالناحية الموسيقية فى الآيات . وهو إنشاد جيد فى جملته إلا حين يقطع الممثل أوصال البيت بصورة تشوه موسيقاه . ومن الخير أن تراعى الناحيتين بقدر الإمكان : ناحية التصوير والتعبير وناحية النغم والتوقيع . على أما فى كثير من الأحيان نظفر منهم بمثل هذا الإنشاد المثلث فنستمع بالتمثيل ، كما نستمتع بموسيقى الشعر . ويكون هذا عادة فى القطع الطويلة التى يلقيها ممثل واحد كقول شوقي على لسان كيلوباترا مخاطبة الأفعى :

هلى الآن منقذنى هلى وأهلا بالخلاص وقد سعى لى
شربت السم من فيك المفدى بسلطاني وزدت عليه مالى
على نايك من زرق المنايا شفاء النفس من سود الليالى

* * *

وهى قطعة طويلة تبلغ واحدا وعشرين بيتا ، طربنا لها جميعا حين مثلت للمرة الأولى . أما حين يوزع البيت الواحد على لسان أكثر من ممثل ، فلا نكاد نشعر بموسيقاه . ولست أدري لم يلجأ مؤلفو المسرحيات إلى مثل هذا التقطيع من أوصال الشعر مع ما أديننا من أوزان قصيرة لا يكاد يزيد انشطر منها عن كلمتين أو ثلاث .

العاطفة والوزن

يربط الغربيون في بحثهم وزن الشعر ، بينه وبين نبض القلب الذى يقدره الأطباء فى الإنسان السليم بعدد ٧٦ مرة فى الدقيقة . و يرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتى ، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع . ويقدرّون أن الإنسان فى الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة . فإذا عرفنا أن بحرا كالطويل يشتمل على ٢٨ صوتا مقطعا^(١) ، أمكننا أن نتصور أن النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب .

على أن نبضات القلب تزيد كثير فى الانفعالات النفسية ، تلك التى قد يمرض لها الشاعر فى أثناء نظمه . فحالة الشاعر النفسية فى الفرح غيرها فى الحزن واليأس ، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكسر عددها فى الدقيقة ، ولسكنها بطيئة حين يستولى عليه الهم والجزع . ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية ، فهى عند الفرح والسرور سريعة متلطفة مرتفعة ، وهى فى اليأس والحزن بطيئة حاسمة .

كل هذا جعل الباحثين يعقدون الصلة بين عاطفة الشاعر ، وما تخبره من أوزان لشعره . والمرء وإن كان يستطيع فى النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة إلا أن قدرته فى هذا محدودة يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية . وهو حين يكون هادئاً وادعاً أقدر على النطق بمقاطع الكثرة دون أن يشوّهها إلهام فى لفظها ، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفاً سريع التنفس كما هو الحال فى الانفعالات .

ويجد المنشد مشقة وعنتا حين يحاول وصل بيتين من بحر الطويل في نفس واحد ، ولا يكاد ينتهى من البيت الثاني حتى نسمعه ينطق بالألفاظ مع جهد كبير ، وقد تخللها بعض الإبهام ولم تتضح للسامع . ويظهر أن أقصى ما يستطيعه المرء في الأنشاد ، دون مشقة وإجهد ومع وضوح الألفاظ ، هو ذلك القدر من المقاطع الذى نجده في بحر الطويل أو البسيط . فالمنشد يحتاج إلى إعادة النفس بعد كل بيت من أبيات هذين البحرين ، إن لم يكن في وسط البيت الواحد . ذلك هو السر في أن الأوزان الشعرية عند كل الأمم لا تزيد مقاطع البيت منها على قدر معين . وربما كان العرب القدماء من أطول الأمم نفسا في الشعر ، لكثرة نظمهم من بحر كالطويل أو البسيط وندرة المجزوءات في أشعارهم .

والشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التى تملكته في أثناء الوزن ، حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره . أما نحن الآن حين ننشد شعر القدماء فيند أن نضع أنفسنا في ذلك الوضع النفساني الذى كان عليه الشاعر القديم في أثناء نظمه . ويؤدى هذا حتما إلى نقص التعبير أو التصوير في إنشادنا . ولكن المنشد المجيد والممثل الماهر يستطيع أن يحل نفسه مكان الناظم ، وأن يشعر بشعوره ثم ينقل مثل هذا الشعور إلى سامعيه .

ونحن بعد هذا نسأل أنفسنا : هل كان الشاعر القديم يتخير لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته ؟ وهل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعا لاختلاف الشعور عند الناظمين من القدماء ؟

قد يكون من العسير أن نجيب عن مثل هذا التساؤل إجابة مقنعة . وذلك لأننا لآرى في مقاطع هذه الأوزان المتباينة ما يوحى بمثل هذا ، فبهي كلها تخضع لروح عام في توالى المقاطع ، ولا يفرق بينها إلا كثرة المقاطع أو قلها ، فيها الكثير المقاطع ومنها المتوسط في عدد المقاطع ومنها القصير المجزوء .

فإذا نحن استعرضنا الموضوعات التي نظم فيها الشعر الجاهلي ، رأيناها لا تنخرج عن : الفخر والحماة ، المدح بما في ذلك الرثاء الذي هو عندهم مدح الميت ، الغزل والوصف في بعض الأحيان .

ثم زاد في العصر الأموي كثرة النظم في الغزل وأصبح فنا مستقلا من فنون الشعر ، كما زاد النظم في الشؤون السياسية .

ولما استقر الملك العباسيين أكثر شعراؤهم مع الموضوعات السابقة من الشعر المجونى ووصف الخمر ومجالس اللهو والعبث ، ووصف الرياض والأزهار أو المناظر الطبيعية .

فهل اتخذ القدماء لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر التي رويت لنا ؟ إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشهدنا بمثل هذا التخيير ، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه : فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم . ويمكن أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص . بل حتى ماسماه صاحب المفضليات بالمرأى جاءت من الكامل والطويل والبسيط والمريع والخفيف .

وقد يكون من المغالاة أن نتصور اشتراك الشعراء في العاطفة لمجرد اشتراكهم في موضوع الشعر . فالحالة النفسية للخنساء حين كانت ترقى أخاها غير الحالة النفسية التي تملك أصحاب المرأى من القدماء . شعور الشاعر إذن وإن توقف إلى حد ما على موضوع الشعر ، يختلف باختلاف الشعراء واختلاف تأثيرهم بعوامل أخرى لا يمكن حصرها .

على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حال اليأس والجزع

يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع ، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه . فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلح تأثر بالانفعال النفسى ، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية . ومثل هذا الرثاء الذى قد ينظم ساعة الهلع والفرح لا يكون عادة إلا فى صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد آياتها عن عشرة . أما تلك المرائى الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفرع ، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر . أما فى الحاسة والفرخ فقد تنور النفس الأبية لكرامتها ، ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفسانى يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة ، ثم لا يكاد الشاعر ينظم فى هذا إلا عددا قليلا من الآيات . ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات أو فى الدعوة إلى شن قتال . ولكن حماسة الجاهليين ونفهم كان من النوع الهادى الرزين الذى يتطلب التأنى والتؤدة ، ولذلك جاءنا فى قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع .

أما المدح فليس من الموضوعات التى تنفعل لها النفوس ، وتضطرب لها القلوب ، وأجدد به أن يكون فى قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع ، كالطويل والبسيط والكامل . ومثل هذا يمكن أن يقال فى الوصف بوجه عام .

أما الغزل الثائر العنيف الذى قد يشتمل على وله ولوعة فأحرى به أن ينظم فى بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده . ومثل هذا مثل كل شعر ينظم فى مجالس العبت واللهو ووصف معاقره الخمر بما كان يتغنى به أيام العباسيين ، وما كان يسمى بشعر المجون .

وقد يستأنس لمثل هذا رأى بأننا نلاحظ ندرة المجزوءات أيام الجاهليين ، وكثرة النظم منها أيام العباسيين ، حين شاعت مجالس الطرب وألوان الغناء واللهو والمجون . وكل هذا مما تنفعل له نفوس أشعراء انفعالا شديدا ، فينظمون فى لهفة وشوق حين تعرض أمامهم مباحج النساء وتلعب الخمر بعقولهم وأفتنتهم ويتملكهم طرب الغناء ونشوته .

وفي الحق أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة وإلى التقليل من الأبيات . ولذلك لا نستطيع أن نتصور تلك المعلمات الطوال قد قيلت ارتجالاً كما يتبادر لبعض الأذهان ، ولكنها أعدت إعداداً متقناً ، وصرف الشاعر في نظمها زمناً غير قصير لا يعهد بالشهور ، كما يروى عن زهير في حوارياته ، ولكننا نقيسه بالأيام والأسابيع . وشرط تأثر النظم بالانفعال النفساني أن ينظم في جلسة واحدة ، فيها يبلغ الانفعال الذروة ، أما قول الشعر في جلسات متقطعة وفترات متعددة تكون فيها النفس على حالات متباينة ، فليس مما قد يدعو الشاعر إلى تفضيل وزن على وزن . وقد يظن بعض الناس أن استعادة قراءة ما نظم من أبيات يعيد إلى الشاعر نفس الحالة التي كان عليها حين بدأ النظم ، ولكن مثل هذا الانفعال الجديد يختلف في قوته وأثره عما كان عليه أول الأمر . على أننا قد نجد من الشعراء من يتملكهم الانفعال ساعات طوياً لا يحسبون فيها أنفسهم ، وينقطعون عن الناس ويختلون إلى أنفسهم ، ثم يخرجون علينا بقصيدة طويلة . ومثل هذه التجربة فيما أعتقد نادرة في حياة الشعراء . وربما قيل إن الشاعر يبدأ القصيدة وقد اشتد انفعاله فينظم أبياتاً منها تكون غالباً متأثرة بهذا الانفعال في وزنها ، ثم يتمها في جلسات أخرى ناهجاً نهج ما نظمها من أبيات ، وهو في تلك الجلسات الأخرى لا يحتاج إلى وزن جديد . ليس غريباً إذن أن نرى شاعراً كشوقي قد تغير لقصائده الطوال بحوراً كثيرة المقاطع ، وإنما الذي قد يبدو غريباً أن نراه ينظم في وصف مملكة النحل أو في خطاب العمال أو توت عنخ آمون ، قصائد تنيف الواحدة منها على ستين أو سبعين بيتاً ، وكلها من بحور قصيرة تتلام وشدة الانفعال النفساني ، وليست مثل هذه الموضوعات فيما أتصور ، مما قد تنفعل لها النفوس كثيراً . ولكني أتصور حال شوقي حين نظم قصيدته الطويلة في وصف ليلة راقصة أقيمت في قصر عابدين وجعل أبياتاً من بحر من البحور القصيرة . فلا بد أن النشوة قد ملكت عليه نفسه بعد انتهاء تلك الليلة ، ولم يكده يستقر في داره في أواخر الليل حتى "جفاه النوم

وبدأ ذهنه يستعيد ما شاهد، وما سمع ، فبلغ به الانفعال النفساني أوجه ، ولم يبرح مكانه حتى نظم هذه القصيدة الطويلة التي حدثنا فيها عن وصف الخمر ، وبهجة الأنوار في القصر ، وجمال النساء ومناظر الصالات ، وسحر الموسيقى ، وتمايل الخصور وعناق الصم دور في أنشاء الرقص ، ثم يختتمها بوصف الموائد التي حوت مالد وطاب .

نستطيع مع شوق أن نتصور ما يمكن أن تكون عليه نشوة شاعر رقيق الحس والوجدان ، يرى كل هذا ويشترك في كل هذا ، ثم يذهب إلى داره وقد بلغ منه الانفعال النفساني أوجه . فلا غرابة أن يكثر من النظم وأن تنساب إليه الأخيلة أسياها وأن تندفع اليه المعاني اندفاعا حين بدأ قوله :

حف كأسها الحبُّ ففى فضة ذهبُ

نعم لم يصف لنا شوق ولا غيره من الشعراء ما يكون عليه الشاعر من انفعال نفساني في أثناء النظم ، ولم يحدثوا عن الزمن الذي استغرقه في نظم قصيدة من القصائد ، ولكنهم تركوا لنا هذا نذهب فيه كل مذهب ، ونحاول استنباطه من موضوع الشعر ومعانيه في كل قصيدة .

ويحسن بعد كل هذا ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تغيير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة . وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثا مستقلا في كل قصيدة ، ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وفق في تغيير الوزن أو لم يحسن الاختيار . وسنحاول هنا أن نطبق هذا على مسرحية كيلو باترا التي لاندعى أنها نظمت في جلسة واحدة ، ولكن ارتباط حوائثها بعضها ببعض وتعرضها لبيئة معينة وشخصيات بذاتها ، تجعل فيها وحدة منسجمة فكأنها موضوع واحد .

نرى شوقي يبدأ الرواية بنشيد من الوزن القصير يتلامم وأناشيد الجماهير ،
وتنفعل نفس «حاجي» لسماع النشيد فينطق بأبيات من نفس الوزن ، ولكن الحوار
بعد هذا حين تهدأ النفس قليلا من أوزان كثيرة المقاطع كالكمال والواثر .
وليك مختارات من المسرحية في بدئها :

النشيد :

يومنا في أكتيروما ذكره في الأرض سار
اسألوا أسطول روما هل أذقناه الدمار

* * *

فاذا انتهى النشيد قال حاجي منفعلا :

اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه
ملا الجو هتافا بجيأت قاتليه

* * *

ثم يستمر الحديث هادئا في روية وتأن ، حتى تدخل هيلانة وهي محبوبة حاجي ،
فيدور الحديث بينهما في لفة وسرعة ناسبت الأوزان التي اختارها شوقي في
معظم هذا الحديث . ثم يدخل «زينون» المتيم بالملكة فيحدث عن غرامه في وزن
قصير ، كما أن طبيعة الهمس بين «ديون» و«ليسياس» تتطلب قصر الوزن أيضا . فاستمع
إلى حديث زينون لنفسه :

مالى جنتت فصرت أنهم الشباب واضطد
لم ألق رأسا فاحما إلا حملت له الحمد
ووبطيت لا عج غيرة بين الجوانح تنقد

* * *

ثم يدور الحديث بين «حاجي» و«زينون» عن الحب وينتهي الأمر بسخرية حاجي

من الشيخ المتيم قائلا :

أق زينون واصح من الغواني أبعد الشيب تخدعك النساء

* * *

ومثل موقف وحاني، هنا يتطلب الهدوء والتأني في التعبير ، ولهذا جاء قوله من وزن كثير المقاطع . ثم يكون كلام بين « زينون وحاني » حتى يدخل من يملن بحجم الملكة ، وهنا كنا نتظر أن يكون كلام الملكة في هذا المشهد من وزن أطول عما اختاره شوقي ، يتلاءم وجلال نطقها في حضرة الحاشية .

كما كنا نتظر منها حين سمعت نشيد النصر أن تنفعل وأن يكون حديثها ، سريعا متلهفا ، فلا يكون من بحر كالحفيف .

فإذا نحن مررنا مروراً سريعاً بحوادث هذه الرواية رأينا الشاعر قد وفق إلى حد كبير في تخير الأوزان التي تناسب المواقف المتعددة في الرواية . فاستمع إلى أنطونيو وقد بلغه خبر انتحار كيلوباترا :

انتحرت ! يا الخبير يا لقسوة القدر

* * *

ثم يستمر في الحديث بعدة أبيات نظمت من مجزوء الرجز ، فعبرت عن الانفعال وصورته أبعد تصوير . ثم يتهاك على نفسه ويتملكه اليأس والهم فيصبح حديثه بطيئاً ، وينشدنا من وزن الكامل قوله :

روما حنانك واغفري لفتاك أواه منك وآه ما أقساك
روما سلام من طريد شارد في الأرض وطن نفسه لهلاك
اليوم يلقي الموت لم يهتف به ناع ولا ضجت عليه بواكي
إن الذي أعطاك سلطان الثرى لم تنعمي لوفاته بتراك

فذلك حين يحملون أنطونيو إلى كيلوباترا ، وقد طعن نفسه طعنة قاتلة ،
نراها تصبح قاتلة :

آه أنطونيو حبيبي أدركوني بطبيب
ما ترون الأرض تروى من دم الليث الصليب

الفصل السادس

تطور الأوزان الشعرية

ليس يغني عنا شيئا أن نحاول البحث في الأوزان الشعرية، وما كانت عليه قبل العصور الجاهلية التي رويت لها أشعار صحيحة النسبة، إلا أن تفككها بما كان يزعمه بعض الأقدمين من نسبة شعر لآدم عليه السلام، كما أنما كان آدم يتكلم العربية فضلا عن قول الشعر بها. فتاريخ الأوزان الشعرية قبل العصر الجاهلي يكاد يكون مجهولا جهلا تاما، وذلك لأننا لم نعثر على نصوص شعرية ترجع مثلا إلى بدء التاريخ المسيحي، مما يمكن أن يلقي ضوءا على الصور القديمة للوزن الشعري في اللغة العربية. فإسمي بطغولة الشعر الجاهلي ليس إلا مجرد آراء تخمينية لا تعدو الحدس والرجح بالغيب، وليست مؤسسة على أدلة مادية بين أيدينا، ولكنها استنباطات افترضها بعض العلماء، وهي قابلة للنقض في معظم تفاصيلها. غير أننا الآن نستطيع ونحن مطمئنون كل الاطمئنان أن نؤكد حقيقة ثابتة أصبح الباحثون في الأدب العربي يجمعون عليها، وهي أن الشعر الجاهلي في صورته المعروفة لنا ليس إلا نتيجة تطور أجيال سبقتها، ومراحل مرت بها حتى صارت إلى تلك الأوزان المتعددة الدقيقة النج التي لا يعقل نسبتها إلى شعب فطري بدائي، كما كان الناس يظنون فيما مضى، بل هي نتيجة ثقافة أدبية مرت عليها قرون كثيرة.

ولقد كان الشعر العربي مظهرا من مظاهر الفصاحة بين الخاصة من العرب في الجاهلية، وبجبال لإظهار البراعة والمهارة بين القبائل في عصور ما قبل الإسلام، لا يتناوله بالنظم إلا الخاصة، فهم ينشيدونه في الأسواق وفي محافلهم ويذيعونه في

أرجاء الجزيرة بعد أن توحدت لغته ، تلك اللغة الفوجية الأديبة التي أسست في معظم ظواهرها على لهجة قریش . وكانت القبائل يبنى بعضها بعضا بظهور شاعر ، وكان الشاعر هو الذائد عن حياضهم والمدافع عن أعراسهم . فكما تحتاج القبيلة إلى الفرسان وأصحاب السيوف ، كانت تتطلع إلى أصحاب القرائح الشعرية . فلم يكن الشعر في مقدور كل العرب كما يحاول بعض الرواة أن يصوره لنا ، بل كان صناعة قوم من خاصتهم ، مهروا فيه وعدوه أشرف منزلة وأعلى قدرا من أن يكون في متناول جميع الناس .

والشعر العربي وإن كان صناعة الخاصة من العرب لا يقدر على قوله إلا القليلون منهم ، قد ذاع بين الناس الخاصة منهم والعامة يتأدبون به ، ويتغنون به في محافلهم ومجالسهم ، وينشئون أبنائهم على حفظه وروايته . فلم يكن مقصورا في إنشاده على بيئة اجتماعية خاصة ، بل كان ملكا للعرب جميعهم يردونه ويكتثرون من ترديده ، فلا عجب إذن أن تصبح نغمته الموسيقى مألوفة للجميع ، ولا سيما الأوزان الكثيرة الشيوخ . فلم يكونوا يشعرون بالفرق بين النثر والشعر من ناحية القافية فحسب ، بل كان نسج الوزن المشهور يوحى إلى آذانهم المرهفة بفارق آخر بين نسج الكلام العادي وما يجري عليه شعر الشعراء . وربما كان العامة من العرب يسهل عليهم ترديد الكلام المنظوم قبل أن يفهموا معناه ومراه وما فيه من بلاغة القول وفصاحته . وإنما مثلهم في هذا مثل الطفل حين يعنى بالنغمة الموسيقية لكلام من حوله ، وحين يسترعى انتباهه ما يشتمل عليه الكلام من نغم ، قبل أن يستطيع تفهم المعاني . فالشعور بالوزن الموسيقي وانسجام المقاطع ميل فطري ، نلاحظه بوضوح في نمو اللغة عند الأطفال . فإذا صح القول إن المعاني السامية في الشعر العربي القديم لم تكن في متناول جميع العرب ، يمكننا هنا أن نرجح أن الوزن الشعري في استيافته والميل إليه ومحبة ترديده ، كان في مقدور الناس جميعا ، بالفنونه وشعرونها بما فيه من انسجام موسيقي . إذ لا يتصور ذيق

الشعر في كل البيئات وترديده على كل الألسنة ، إلا حين تتصور على الأقل ميل الناس جميعا في تلك الجزيرة العربية إلى نسج خاص للقطائع يسمونه الوزن الشعري أو موسيقى الشعر .

وشرط ذبوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه ، قبل استمتاعهم بمعانيه ورمائه . فنغمته الموسيقية تلذذ السامع أيًا كانت يئشته الاجتماعية . وهي هي يسمعها في شعر هذا وشعر ذاك ، فليس يختص الشاعر بوزن خاص ، ولا يحاول الشاعر اختراع وزن خاص ، كما قد يخترع المعاني ويختص بها . فإذا حاول الشاعر نظم الشعر في صورة جديدة غير مألوقة بين الناس ، لم يذع بقوله ولم يسهل ترديده ، لأن شرط ذبوع الشعر أن تألف الأذان نغمته وموسيقاه . لهذا لا نعرف شاعرا جاهليا نظم في وزن اختص به دون غيره ، ثم اشتهر هذا عنه . ولكننا نعرف أن بعض المولدين قد حاول الحيدة عن الطريق المرسوم للوزن الشعري في بعض الأحيان ، رغبة في التجديد والتنويع ، ولكن مثل هذا الوزن المخترع قد احتاج إلى زمن طويل ، وإلى أكثر من شاعر واحد ، قبل أن يصبح وزنا معترفا به تستسيغه الأذان وتألفه .

ولهذا قد انتظمت الأوزان الشعرية التي روى بها الشعر الجاهلي ، جميع أنحاء الجزيرة وجميع أوساطها ، وأصبحت موسيقى الشعر محبة إلى كل الأذان . ولسنا نعتي بهذا أن آذان العامة كانت تشعر بدقائق الوزن الموسيقي في البيت من الشعر كما كانت تشعر آذان الخاصة منهم . بل ربما كان الأعرابي يروي البيت مكسورا ، وهو لا يشعر بخطل في وزنه ، ولكن هذا يتصور حين يكون الخال دقيقا لا تفتن إليه إلا الأذن المرفهة ، وليست كل الأذان مرفهة في شعب من الشعوب . وكل الذي ندعو إلى تصوره هو أن العربي كان يشعر بميل إلى الوزن الموسيقي في شعر شعراء العرب ، ويستريح إليه ، ويمجد في مقاطعه انسجاما دون أن يدري تفاصيلي لهذا الانسجام . كما كان الشعراء حتى الأقدمون منهم يشعرون بهذه

التفاصيل شعورا قويا ويعرفونها معرفة تامة . فهي الطريق الذي رسمته الأجيال السالفة حتى صارت إلى ماصارت إليه في العصور الجاهلية . وليس من الضروري أن نفترض من أجل هذا أن الشاعر الجاهلي كان يحلل الوزن الشعري كما كان يحلله الخليل في عروضه ، بل يكفي أن تصور أنه كان ينسج على منوال من سبقوه ، وما ألفته الأذان في بيتته ، وأن أذن الشاعر منهم كانت أكثر إرهاقا وأدق حكما ، مما يمكن تصوره بين العامة من العرب .

فلم يكن الشاعر العربي ينظم الشعر دون شعور بخصائصه وموسيقاه ، بل كان يعتمد إليه عمدا ، ويقصد إليه قصدا . ولنا نعرف شاعرا في أمة من الأمم كان ينظم الشعر دون إعداد سابق ، لأن عملية نظم الشعر تتطلب شحذ الذهن وإعمال الفكر ، لاسيما إذا كان الشاعر يهدف إلى الإجادة والتفوق في ميادين المنافسة الشعرية التي كانت تسمى بالأسواق . كان الشاعر إذن يعد نفسه إعدادا يرضيه ويطمئن إليه قبل أن يفسد إلى عكاظ أو ذى المجنة ، حتى يحظى بإعجاب جمهور السامعين ، فتتناقل شعره الألسنة وتعيه الحافظة ، وبذا يضمن لشعره الذبوع والخلود ، وهو مطمئن كل شاعر ، حتى ولو كان من شعراء الغناء . فالشاعر أيا كان نوع شعره ، غنائيا أو قصصيا أو تمثيلا ، يهدف بنظم الشعر إلى إشباع الرغبة الفنية في نفسه أولا ، ثم إرضاء جمهوره ونيل إعجابهم به . فإذا أغرب الشاعر في تخيير ألفاظه ، أو بنا عن بيتته في الأخيلة والصور ، أو اتخذ لشعره وزنا نادرا لا تألفه الأذان ، أصبح منعزلا عن الناس غريبا عنهم ، لا يقبلون على شعره بالحفظ والرواية .

وشرط ذبوع الشعر أن ينسجم مع بيتته اللغوية في ألفاظه وأخيلته وأوزانه . وربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها وألفتها الأذان ، أكثر مما تفرض عليه التزام أجيال أو ألفاظ بعينها . فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقا مرسوما . وما قد ألفه وتعود سماعه ، فإذا أجل به الشاعر أو

تصرف فيه أو اخترع وزنا جديدا لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد ،
ولكن الصور الخيالية المستحدثة أو النغم في الأسلوب وصياغته ، لا يدهشهم
كثيرا ، بل قد يحوز إعجابهم منذ الوهلة الأولى .

الأوزان القومية :

هناك إذن أوزان للشعر كثيرة الشيوع مألوفة محبوبة يطررها كل الشعراء
وينسجون عليها معظم أشعارهم ، كما أن هناك أخرى نادرة لاستسيغها الأذان
ولا يلجأ إليها الشعراء إلا في القليل من الأحيان ينظمون فيها قطعا صغيرة ،
رغبة في التنوع أو التجديد .

أما الأولى فتلك التي يصح تسميتها بالأوزان القومية ، في حين أن الأخرى
إما أن تكون بقايا أوزان قديمة قد انقرضت أو كادت ، أو تكون مما يتفكك
به الشعراء من أوزان مخترعة لم يسبقوا إليها ، وهي في الحالين لا تسمى بالوزن
القومي ، لغرابتها وندرتها ونفور الناس من سماعها . فشرط تسمية الوزن الشعري
بالوزن القومي هو أن يكون كثير الشيوع مألوف ، ولا يستطيع شاعر وحده
أن ينتج لنا وزنا قوميا ، بل لابد لهذا من تضافر هيئة من الشعراء على كثرة
النظم من وزن جديد مخترع يتفقون عليه ويصوغون منه قصائد كثيرة يردونها
على الأسماع ، ويكثرون من ترديدها حتى تألفها النفوس ويستريح إليها الناس
في بيتهم ، بل قد لا يضمنون بعد كل هذا أن يشيع مثل هذا الوزن شيوعا كافيا
يررأن تطلق عليه اسم الوزن القومي ، ولابد من مرور جيل أو جيلين يصبح
بدهما مألوف محبوبا ، وحينئذ يسمى بالوزن القومي .

من هذا زرى أن تطور الأوزان الشعرية أو التجديد فيها أمر بطيء . وليس
بما يقاس به نبوغ الشاعر أن تبلس في شعره أوزانا جديدة كل الجديدة .

نسبُ سَيُوع الأوزان :

جامنا الخليل بن أحمد بأوزان استنبطها مما روى من شعر الشعراء الذين سبقوه ، ورتبها ترتيبه الخاص وعرض لكل منها عرضا شاملا وافيا دون تفرقة بين وزن ووزن ، كأن الجميع مما كان مألوفاً في الأسماع ، ظننا منه أنه يكتفي للاعتراف بالوزن أن يروى منه آيات من الشعر عن يعتد بعريتهم . ولذا جاء الأخفش بعده وناقشه في شيء من هذا ، فأذكر وجود وزنين من أوزان الخليل هما ما يسمى « بالمقتضب » ، وما يسمى « بالمضارع » ، غير أن الأخفش قد زلّ فيما زل فيه الخليل فأتى لنا ببحر جديد سماه « المتدارك » .

ولا يسع الباحث المنصف إلا مخالفة الخليل في بعض أوزانه وبحوره . فليس يكتفي للاعتراف بالوزن الشعري أن نسمع منه آياتا قد لا تكون محققة النسبة إلى صاحبها . وإذا نحن أحسنا الظن بال خليل وجب أن نعد هذا النوع من الآيات بقايا قديمة لأوزان انقرضت من قرون قبل العصر الجاهلي ، ولا تصلح إذن أن تعد مقياسا عاما للوزن الشعري في اللغة العربية . ومثلها في هذا مثل الشاهد المنفرد الذي قد يخالف نحو قاعدة عامة ، فهو من شواذ الروايات في اللغة ، ويجب أن يفرد لمثله من الشواهد بحث خاص إبان أصولها وما تطورت عنه ، أو ما قد يكون فيها من عيب بعض الرواة الذين أسرفوا في عهد التدوين في الاختراع والاختلاق ، رغبة في الإتيان بالغريب النادر وترضية للخطفاء العباسيين الذين شجعوهم على مثل هذا . فالصراع العلوي بين الرواة وتدخل السياسة العباسية في هذا الصراع قد أنتج من الشواذ الشيء الكثير ، لافي العروض وحده بل في كل مظاهر اللغة العربية . وإذا نحن سلطنا جدلا بأن كل لفظ كان ينطق به الأعرابي يجب أن يعد فصيحاً مقبولا وأن يسجل في المعاجم كما فعل أصحابها ، لا نستطيع بحال من الأحوال أن نفترض أن كل وزن ينسج عليه الأعرابي شعره يجب أن يعد من أوزان الشعر العربي . لأن شرط اعتبار الوزن

عربيا ، هو أن تنظم منه قصائد كثيرة ، وأن يشيع بين جمهور الناس من كانوا يتكلمون العربية ، حتى تتحقق فيه الالفة وتميل إليه الأذان . بل لو افترضنا أن أحد شعراء الجاهلية قد اختص نفسه بوزن غريب لم يسبق إليه ولم يشركه فيه شاعر ، ثم نظم منه المجلدات لا يصح مع هذا أن نعدّ مثل هذا الوزن وزنا عربيا حقيقيا بهذه التسمية . إذ لابد من شيوع الظاهرة حتى يمكن نسبتها إلى بيئة معينة .

وربما يظن الظان أن البحور النادرة التي جاء بها الخليل ، أوزان قد فقدت أمثلتها بين ما فقد من الشعر القديم ، مستدلا على هذا بقول أبي عمرو بن العلاء (ما انتهى إليكم بما قالت العرب إلا أقله ولو جاءكم وافرا جاءكم علم وشعر كثير) !! وليت شعري كيف يمكن تصور أن القدر قد أبى إلا ضياع أمثلة خاصة ، وأنه أثرها في الضياع على غيرها ؟ إن ما فقد من الشعر إن صح أنه اشتمل على أمثلة لهذه البحور النادرة ، فأغلب الظن أن نسبة هذه البحور فيه كانت كنسبتها فيما لدينا الآن من شعر قديم .

وليس من الضروري للبحث عن نسبة شيوع الأوزان الشعرية أن نستقرى كل ما قيل من الشعر في كل العصور ، وأن نستخرج النسبة منها ، فقد يتطلب مثل هذا العمل الزمن الطويل ، ثم لا تكون النتيجة بعيدة عما فصل إليه عن طريق استقرار بعض هذا الشعر . وليس يعني في مثل هذا المقام البحث عن الأرقام الدقيقة لنسبة الشيوع ، بقدر ما يعني معرفة أي هذه الأوزان أكثر شيوعا وأيهما هو النادر الذي لا يصح أن يعدّ وزنا قوميا تألفه الأذان وتستريح إليه . وأنا زعيم لمن يريد أن يستكمل هذا البحث باستقراء جميع الأشعار في جميع العصور أن نتأمله لن تبعد كثيرا عما وصلنا إليه هنا من نسب تقريبية . فقد بدأنا باستقراء كل ما جاء في الجهرة والمفضليات والأغاني وبعض الدواوين ، للكشف عن نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي حتى أوائل العصر الرابع الهجري . لانا نعلم أن موافق الأغاني قد توفي في أواسط القرن الرابع الهجري

وأن رواة جمهرة أشعار العرب والمفضليات قد عاشوا قبل هذا .
أما الجمهرة والمفضليات فقد اشتملت على ما يقرب من ٥٢٠٠ بيتا من الشعر
موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣٤٪ والكامل ١٩٪ والبسيط ١٧٪ والوافر ١٢٪ وكل
من الخفيف والمتقارب والرمل ٥٪ والسريع ٤٪ والمنسرح ١٪.
وجميع هذه البحور جاءتنا وقد نظم منها القصائد الطوال ما عدا المنسرح ،
كما أن القافية قد خلت من التنوع والتزمت هي بعينها في كل الآيات .
فاذا نظرنا إلى ما اشتملت عليه أجزاء الأغاني الاثنا عشر الأولى ، وجدناها
تضمنت ما يقرب من ٤٥٠٠ بيتا موزعة حسب النسب الآتية :

٣٦٪ طويل وكل من الكامل والبسيط ١٢٪ والوافر ١١٪ والخفيف
٨٪ وكل من الرجز والمتقارب ٤٪ وكل من السريع والمنسرح ٣٪ والرمل
٢٪ وكل من المهرج والمديد ١٪.

فاذا قورنت هذه النسب بعضها ببعض استطعنا الحكم بسهولة على أن بحر
الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي ، وأنه الوزن الذي كان القدماء
يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم ، ولا سيما في الأغراض الجدية
الجليلة الشأن . وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة
والمناظرة ، تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة وظل الشعراء يعنون بها في
عصور الإسلام الأولى .

ثم نرى كلا من الكامل والبسيط يحل المرتبة الثانية في نسبة الشبوع ، وربما
جاء بعدهما كل من الوافر والخفيف ، وتلك هي البحور الخمسة التي ظنت في كل
العصور موفورة الحظ ، يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم منها وتألفها آذان
الناس في بيئة اللغة العربية .

أما المتقارب والرمل والسريع فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة ، يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر . وقد حافظت في شعر ما يسمى بعصور الاحتجاج على نسب متقاربة لا تسمح بأن يفضل أحدها الآخر . ويمكننا مع قليل من التسامح أن نعدّها من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الأذان تستريح إليها .

والذي قد يبعث إلى الحيرة والدهشة أن نرى بحرا كالمديد أعطاه الخليل في عروضه تلك العناية الظاهرة ، ومع هذا فلانكاد نسمع له ذكرا في الأشعار القديمة . وليس يكنى من تلك المقطوعات القصيرة التي رويت منه أن نحكم على أنه وزن عربي مألوف . ولسنا نعرف شاعرا من الأقدمين قد نظم منه قصيدة طويلة ، إلا ماروي من أبيات أربعة نسبت لمهلل بن ربيعة مطلعها :

يال بـكـر أنـشـروا لى كـليـا يال بـكـر أين أين الفرار

فإذا صحت رواية هذه الآيات ، وجب أن تدرس دراسة مستقلة وأن يدرس وزنها لعلّ أنه مقياس عام من مقاييس الشعر العربي ، بل على أنه صورة محورة من بحر الرمل حاولها شاعر من الشعراء ثم لم يكتب لها النجاح ، وظلت في كل العصور مهمة لا تجد من الشعراء من يعنى بها في نظمها ، إلا حين كان يتفكك بمحاولتها في أبيات قليلة في عصر العباسيين ومن بعدهم .

ويمكن أن يقال إن مثل هذا الوزن بقية من بقايا الأوزان القديمة التي اندثرت وفقدت مكائنها بين أوزان الشعر العربي ، والنتيجة واحدة في كلا الفرضين هي ، أنه لا يصح اعتبار هذا الوزن وزنا قوميا للشعر العربي .

هذا ونلاحظ من النسب السابقة أن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات ، وأن العناية بالمجزوءات والنظم منها صفة من صفات العصور المتأخرة . فالهزج والمجتث وزنان نياما مع الزمن ولجا إليهما الشعراء في عصور الغناء حين توطدت أركان الدولة العباسية ، غير أن نسبتهما حتى في تلك العصور قد ظلت ضئيلة إذا قيسا بغيرهما من الأوزان .

ويمكن أن نلخص خصائص الوزن القديم في إثبات البحور الكثيرة المقاطع وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد .

وقد رأينا بعد عرض النسب السابقة أن تتخير بعضا من شعراء تلك العصور لندرس في شعرهم نسبة شيوع الأوزان .

ووقع الاختيار بمحض المصادفة على ديوان زهير بن أبي سلمى . فقد جاء بهذا الديوان ما يقرب من ٩٠٠ من الآيات موزعة حسب النسب الآتية :

٤٣ .٪ من الطويل ٢٣ .٪ من البسيط ١٥ .٪ من الكامل والوافر ٢ .٪ من كل من المنسرح والمتقارب .

وأهم ما يسترعى الانتباه في ديوان زهير أنه خلا من وزن الخفيف . وهذا الوزن قد بدأ متواضعا في الشعر الجاهل لانتزاع نسبته عن الرمل والمتقارب وأمثالها . ثم نهض نهضة كبيرة في الشعر العباسي ، ولم يكسد ينتصف القرن الرابع الهجري حتى شهدناه يحل المرتبة الثانية من أوزان الشعر العربي ، منافسا في هذا وزن البسيط ووزن الوافر . أما فيما عدا وزن الخفيف فنسب البحور في ديوان زهير تشبه إلى حد كبير نسبها في أشعار الجاهليين التي رويت بالجمهرة والمفضليات . فقد ظهر تفوق بحر الطويل وحلوله المرتبة الأولى دون منازع ، ثم حل الكامل والبسيط والوافر المرتبة الثانية ، وجاء بعد هذا بحور أخرى ضئيلة النسبة قليلة الشيوع . وتلك هي نفس النتيجة التي وصلنا إليها باستقراء أشعار جرير والفرزدق . ففي ديوان جرير ما يقرب من ٥٧٠٠ من الآيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٣١ .٪ الكامل ٢٩ .٪ الوافر ٢٣ .٪ البسيط ١٦ .٪ الرجز ٢ .٪ المتقارب ٢ .٪ . وقد جاء بجزأى الديوان ما يقرب من ٢٩ بيتا من

بحر السريع .

أما الفرزدق ففي ديوانه قراءة ٧٩٠٠ من الآيات موزعة كالآتي :

الطويل ٦٨٪ / الكامل ١٢٪ / الوافر ١٠٪ / البسيط ٩٪ / المتقارب ١٪
 ثم جاء بجزأى الديوان نحو ٣٦ بيتاً من الرجز .
 وما قد يسترعى الانتباه في هذين الديوانين خطوهما من أمثلة لوزن الخفيف ،
 الأمر الذى لا حظناه أيضاً فى ديوان زهير .

بل حتى أبى العتاهية ذلك الشاعر الذى عرف بثورته على أوزان العروض
 وقواعده ، ولم يعبأ فى بعض الأحيان بما اشترطه العروضيون ، لم ينظم إلا من
 بحور نظم منها من سبقوه من الشعراء ، فليس له وزن مخترع ، وإنما كل ما ينسب
 له من مخالفة لأهل العروض يرجع إلى ما يمكن أن يطرأ على البحور من تغيير
 فى تفاعيلها ، أو إثاره النظم من بحر نادر كالمنسرح والمديد . على أن نظمه فى
 مثل هذه البحور كان قليلاً إذا قيس بما نظم من بحور أخرى . فحيثما أكثر القدماء
 أكثر أبو العتاهية أيضاً . وقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٤٢٠٠ من
 الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٢٠٪ / الكامل ١٩٪ / البسيط ومجزوء الكامل ١٠٪ / الوافر ٨٪
 المنسرح ٧٪ / الخفيف ٦٪ / كل من المتقارب والرملى والسريع ٤٪ / مجزوء الوافر
 ٢٪ / كل من المديد ومجزوء الرمل ١٪

وجاء بالديوان عدة أبيات من المجتث والهزج ونحو ذلك من المجزوءات .
 فنحن نرى من هذه النسب أن أبأ العتاهية قد سلك مسلك من سبقوه من
 الشعراء ، ولم يختلف عنهم كثيراً فى نسب شيوع الأوزان رغم خروجه على
 بعض قواعد العروض وميله إلى التحرر من قيودها ، مثل نظمه من وزن الأخفض
 المسمى بالتندارك ، عدة أبيات أشهرها قوله فى هجاء قاض من القضاة :

هم القاضى بيت يطربُ قال القاضى لما عوتبُ
 ما فى الدنيا إلا مذنب هذا عذد القاضى وأقلب

ويريد الشاعر بالشرط الأخير أنه لو صحت لفظة «عذر» لأصبحت «عذر» ، ا ومثل قوله وقد جلس يوما عند قصار فسمع صوت المدح فحكى وزنه في شعره وقال :

للنور دائرا ت يدرن صرفها
حتى ينتقينا واحدا فواحدا

* * *

وفي هذا قال قولته المشهورة حين انتقد : أنا أكبر من العروض .
ومن خير الأمثلة التي توضح مخالفة أبي العتاهية لقواعد العروض قوله من وزن المنسرح :

من لم تعظه الخطوبُ لم تنه الأيام والحقبُ
يأبها المبلى بهمه ألم تر الدهر كيف ينقلب
من أى خلق الإله يعجب من يعجب والخلق كله عجب

* * *

وهي قطعة عدتها ٧ أبيات . وقد اشتملت على عدة مخالفات عروضية
أظهرها ما في البيت الأول الذي لا ينسجم في وزنه مع باقي الأبيات . هذا إذا
صحت رواية هذه الأبيات ، فربما وقع في روايتها تحريف أو تصحيف أدى إلى
تلك المخالفات العروضية .

كذلك أبو نواس الذي ثار على معاني القدماء فقال :

لا تبك هنداً ولا تطرب إلي دعدٍ واشرب على الورد من حمراء كالورد

* * *

لم يثر على أوزانهم ؛ بل نهج نهجهم وسلك مسلكهم في تلك الأوزان . فقد
جاء بديوانه قرابة ٣١٠٠ من الأبيات موزعة كالآتي :

البيسط ٢٠. / الطويل ١٧. / الكامل ١٥. / الوافر ١٣. / الرمل ٩. / المنسرح ٨. / السريع ٧. / الخفيف ٤. / الرجز ٣. / والمجتث ٢. / وكل من المتقارب والمديد ١. / هذا إلى عدة أبيات من الهزج والمقتضب .

ولا نكاد نشعر بانتقال فجائي حين ننظر في ديوان البحترى الذى اشتمل على ما يقرب من ١٢٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية .

الطويل ٢١. / الكامل ٢١. / الخفيف ١٧. / البسيط ٩. / الوافر ٨. / كل من المتقارب والمنسرح ٤. / السريع ٣. / الرمل ٢. / مجزوء الكامل ١. / كما بالديوان نحو ٣٥ بيتا من الهزج و ٢١ بيتا من مجزوء الخفيف و ٦ أبيات من مجزوء الرمل و ١١ بيتا من الرجز و ٣٧ بيتا من مخلع البسيط .

فلا يزال بحر الطويل يحتل المكانة الأولى بين البحور ولا يزال كل من الكامل والبسيط والوافر والخفيف في المرتبة الثانية ، مع بعض التفاوت في النسب ، ثم تأتى بعد هذا باقى الأوزان . غير أننا نلاحظ أن العناية بالمجزوءات قد زادت ، وأن وزنا جديدا سماه العروضيون «مخلع البسيط» لم يكن معروفا عند الجاهليين ، قد بدأ يشق طريقه بين الأوزان .

فإذا انتقلنا إلى عصر آخر كان القدماء يسمونه فى الأدب العصر العباسى الثالث ، وبخشنا ديوانا كديوان أبى فراس الحمدانى وجدناه يشتمل على ما يقرب من ٢٢٠٠ من الأبيات موزعة كما يأتى :

الطويل ٤٠. / الوافر ١٤. / البسيط ٩. / الكامل ٨. / وكل من مجزوء الكامل ومخلع البسيط ٧. / وكل من الخفيف والمتقارب ٤. / وكل من السريع والمنسرح ٢. / وكل من الهزج والرجز ومجزوء الرمل ١.

أو ننظرنا فى ديوان المتنبى نجد أنه قد اشتمل على ما يقرب من ٣٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ٢٨٪ الكامل ١٩٪ البسيط ١٦٪ الوافر ١٤٪ الخفيف ٩٪
المنسرح ٧٪ المتقارب ٦٪ الرجز ٢٪ السريع ١٪ .

فترى من هذه النسب أن العصر الذى عاش فيه المتنبي قد ظل شعراؤه يحتفظون
بنسب القدماء فى أوزان الشعر وبحوره ، ولكن عنايتهم بالمجزوءات قد زادت
زيادة ملحوظة .

نرى من كل هذا أن الشعراء ظلوا حتى عهد العباسيين ينسجون على منوال
من سبقهم إلا فى النظم من المجزوءات التى كثرت أشعارها على توالى الأيام ،
ولم يكند يبدأ القرن السابع الهجرى حتى شهدنا بين الشعراء شاعرا مثل بهاء الدين
زهير الذى نظم ما يربى على ثلث شعره من المجزوءات . فقد جاء بديوانه قرابة
٣٧٠٠ بيت موزعة كالآتى :

الطويل ١٣٪ مجزوء الكامل ١٥٪ مجزوء الرمل ١٠٪ الكامل ٨٪ وكل
من الوافر والبسيط والرجز ومجزوء الرجز ٤٪ وكل من الهزج ومجزوء الخفيف
٣٪ وكل من المحدث والسريع والمتقارب والرمل ٢٪ هذا إلى عدة أبيات من
المخلع والمديد ومجزوء الوافر ومجزوء المتقارب والمنسرح الخ .

ثم نخبرنا بعد عصر المتنبي شاعرا اشتهر بكثرة النظم وهو ميمار الديلمى
المتوفى سنة ٤٢٨ هـ ، وتصفحنا ديوانه الضخم الذى اشتمل على ما يقرب من ٢٢٥٠٠
من الأبيات فإنيها موزعة حسب النسب الآتية :

الطويل ١٩٪ الرجز ١٥٪ الكامل ١٤٪ وكل من الوافر والمتقارب ١٠٪
والسريع ٦٪ وكل من الرمل ومجزوء الرجز ٥٪ والبسيط ٤٪ وكل من الخفيف
والمنسرح ٣٪ وكل من المخلع البسيط ومجزوء الكامل ٢٪ والهزج ١٪ .

وقد جاء بالديوان ما يقرب من ٦٤ بيتا من مجزوء الرمل ، وتسعة أبيات من
المحدث ، كما جاء فيه ما يقرب من ٣٩ بيتا فى أربع قطع من الرجز كل أبياتها مصرية ،

ولم يشتمل الديوان فيما عدا هذا على أى تنوع فى القافية .
ومن هنا نرى أننا لا زلنا إلى حد كبير فى نفس الجو الذى ألفناه فى شعر
القدماء من ناحية الوزن ، غير أننا نلاحظ فى شعر ميار كثرة المنظوم من الرجز ،
ولهذا سبب خاص عرضنا له حين تحدثنا عن الرجز فى فصل مستقل .

ويجمع مؤرخو الأدب على أن الشعر فى القرن السادس الهجرى وما بعده
قد خبت جذوته وقل ناظموه ، ولم تعد له المكانة التى نعهدناها فى العصور الإسلامية
الأولى لافى جودة الأسلوب وجمال الأخيلة فحسب ، بل فى كثرة النظم أيضا .
لهذا آثرنا المرور مرارا سريعا بالانتاج الشعرى فى هذه العصور ، لأن شعراءها لم
يكونوا إلا مقلدين لأشعار من سبقوهم فى كل شئ حتى التزام الأوزان القديمة . وقد
اقتصرت مجديدهم فى الأوزان والقوافى على الفنون الممتدة التى سنتحدث عنها ، أما فى
نظم القصائد فقد رسموا طرق القدماء ، يعتمد الشاعر منهم إلى قصيدة قديمة يعجب
بها أو بقافيتها ، ثم ينهج نهجها وينسج على منوالها . ولهذا نرجح أن نسب شيوع
الأوزان فى القرن السادس وما بعده قد ظلت تشبه إلى حد كبير النسب التى رأيناها
فى شعر العصور الأولى للإسلام . وقد رأينا الاستئناس لهذا الرأى باختيار شاعر
من شعراء عصور الاضمحلال فى اللغة العربية ، فعثرت بطريق المصادفة على ديوان
ابن معتوق أحد شعراء القرن الحادى عشر الهجرى . وقد جاء فى هذا الديوان
ما يقرب من ٢٨٠٠ من الأبيات وزعت فيه حسب النسب الآتية :

الكامل ٣٨٪ / طويل ١٩٪ / البسيط ١٨٪ / الوافر ١٢٪ / الخفيف ٨٪ / الرمل
٢٪ / كل من الرجز والسريع ١٪

وكل الذى يمكن أن يسترعى انتباهنا فى ديوان ابن معتوق هو أن بحر الكامل
قد بدأ فى العصور المتأخرة ينافس الطويل فى منزلته ، وقد ظهر هذا بصورة واضحة
فى أشعار العصر الحديث .

سَبْعُ أَوْزَانِهِ فِي الْعَصْرِ الْحَدِيثِ :

تعود مؤرخو الأدب أن يدموا الحديث عن الأدب في العصر الحديث بعهد محمد علي ، وفي الحق أن النهضة الشعرية الحقة قد بدأت بأشعار البارودي ، فهو إمام الشعراء المحدثين غير منازع ، وهو أول من سما بالشعر العربي إلى منزلة تضارع المجيدين من شعراء الأقدمين ، لهذا أثرنا البدء به وبحث أشعاره لنرى نسب الأوزان فيها . وقد اشتمل ديوان البارودي على ما يقرب ٣٠٠٠ من الأيات موزعة حسب النسب الآتية (١) :

طويل ٣٩٪ / كامل ٢٠٪ / بسيط ١٥٪ / خفيف ٦٪ / سريع ٥٪ / وافر ٤٪ /
منسرح ٢٪ / وكل من المتقارب ومخلع البسيط ١٪

ولم يرد في الديوان من الرجز والرمل إلا آيات قليلة جدا ، أما باقي الديوان فهو على قائه قد جاء من المجرورات وأشباهاها ، كجزوه الكامل ومجزوه الخفيف ومجزوه المتقارب ومن الهزج والمجتث .

وقد رويت بالديوان قطعة واحدة من وزن مخترع لاعهد للعروضيين به ، وعدد آياتها ١٩ . ولا بأس من أن نورد هنا بعضا من آياتها :

إملا	القدح	واعص	من نصح
وارو	ظلي	بابنة	الفرح
فالفق	متى	ذاقها	انشرح

وهكذا نرى أن البارودي كان يتتبع فحول الشعراء من الأقدمين ، وينسج على منوال قصائدهم ، ولهذا أشبهت نسب الأوزان في شعره ما كانت عليه في عصور الجاهليين وصدر الإسلام .

(١) الجزء الأول الذي ينتهي بقافية الغاء والذي التزم طبعه ورثة الناظم .

فإذا انتقلنا إلى شاعر النيل حافظ إبراهيم وجدنا في ديوانه ما يقرب من ٥٦٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الكامل ١٨٪ كل من الطويل والخفيف ١٥٪ البسيط ١٤٪ مجزوء الكامل ١٠٪ الرمل ٧٪ الوافر ٦٪ المتقارب ٥٪ السريع ٤٪ المجتث ٣٪ .

وقد جاء بالديوان عدة أبيات من المديد ومخلع البسيط ونحو ذلك من البحور النادرة .

ويتضح من هذه النسب بدء اهتمام شمر أننا يجرى الكامل ، وكثرة النظم فيه حتى بدأ ينافس الطويل في منزلته القديمة ، كما نرى أن بحر الخفيف قد بدأت تملأ أسهمه في سوق الشعر . أما الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء غاملاً الذكر ، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أو شكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر .

ننظر بعد هذا في شعر أمير الشعراء أحمد شوقي فنرى أن الشوقيات بأجزائها الأربعة قد اجتمع فيها ما يقرب من ١٢٠٠ من الأبيات وزعت حسب النسب الآتية :

الكامل ٢٧٪ الخفيف ١١٪ كل من الوافر والبسيط ٩٪ الرمل ٨٪ الطويل ٧٪ مجزوء الكامل ٦٪ المتقارب ٥٪ الرجز ٤٪ كل من السريع ومجزوء الرجز ٢٪ وكل من الهزج والمقتضب ومجزوء الرمل ١٪ .

وقد جاء بالشوقيات قطعة واحدة من وزن مخترع ، هو نفس الوزن الذي اخترعه البارودي ، وعدتها سبعون بيتاً مطامها :

مال	واحتجب	وادعى	الغضب
ليت	هاجرى	يشرح	السبب
عنه	رضى	ليته	عتب

وربما عُدَّ من الأوزان المخترعة تلك القصيدة التي عنوانها وصف مرقص :

والتي جاء فيها :

طال عليها القدم فهي وجود عدم
قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرم
بالغ فرعون في كرمها من كرم
أهرق عنقودها تقدمه للصنم
خبأها كاهن ناحية في الهرم

وقد التزم شوقي في كل شطر وزن (مفتعلن فاعلن) ، وهو ما لم يقل به أهل العروض في كتبهم ، إلا إذا اعتبر هذا من مشطور البسيط الذي عده النقاد من أصحاب العروض شاذاً لا يعول عليه ^(١).

كما روى بالديوان ما يقرب من ٦٥ بيتاً من بحر المجتث و ٦٥ بيتاً من المتدارك . والذي يمكن أن يسترعى الانتباه في شعر شوقي بوجه عام ، ميله الشديد إلى بحر الكامل والنظم فيه . فلو قد أضفنا إلى نسبة هذا البحر ، ما نظمته شوقي من أشباه هذا الوزن كمجزوء الكامل وكالجزء ومجزؤه ، لوجدنا ما يزيد على ثلث شعر أمير الشعراء قد جاء من بحر واحد وهو الكامل .

كذلك نلاحظ انهياراً في نسبة بحر الطويل ، مما يجعلنا نقول إن زمانه قدمضي فلم تعد له المنزلة الأولى التي ألفناها في أشعار القدماء . وأغلب الظن أن تلك المكانة الأولى لن تعود لبحر الطويل ، وذلك لأن شعراءنا المحدثين يتخذون من أشعار شوقي المثل العليا في نظمهم ، ويتأثرون بأوزانه إلى حد كبير .

ولقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا

الوزن الذى أصبحت آذاننا تألفه وتستريح إليه ، ووجهه الموسيقيون والملحنون أطوع في الغناء وأقبل للتلحين .

والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم في بحر كالمقتضب ذلك الوزن الذى أنكره الألفى ، والذى لم نثر له في شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة .

فقد نظم شوقي قصيدة من هذا البحر في وصف حفلة رقص بقصر عابدين . وهذه القصيدة تربي على السبعين من الأبيات . وقد جعل مطلعها :

صف كأسها الحبُّ ففى فضية ذهبُ

وقد نهج فيها شوقي نهج أبى نواس في نظمه خمسة أبيات من هذا الوزن . وقد جعل أبو نواس مطلع أبياته :

حامل الهوى تعبُ يستخفه الطربُ

وربما كان هذا تفكها من شوقي بهذا الوزن ، كما تفكه أبو نواس من قبل .

ولم تشتمل الشوقيات إلا على موشح واحد جاء من بحر الرمل ، ذلك الوزن المحبوب في عصرنا الحديث .

على أن أمير الشعراء قد اختتم حياته بنوع من الإنتاج الشعري جديد كل الجدة في موضوعه هو الشعر المسرحي ، نهض فيه شوقي بأوزان قصيرة لم تكن مألوقة من قبل ورأها ملائمة للتمثيل المسرحي . وقد بدأ بعض شعرائنا يترسمون خطاه في هذا ، وتأثروا به إلى حد كبير ، وسيظل أثر مجنون ليلى ومصرع كيلوباترا في شعرنا المسرحي أجيالا قادمة .

ففي رواية مجنون ليلى ما يقرب من ١١٠٠ من الأبيات موزعة حسب الآتية :
متقارب ٢٠٪ مجزوء الرجز ١٣٪ طويل ١١٪ هزج ١٠٪ كل من الخفيف والرجز ٦٪ كل من الرمل ومجزوءه ومجزوء الكامل ٥٪ مجزوء الخفيف ٤٪ الوافر ٣٪ كل من البسيط والمجث ٢٪

وقد جاء بالرواية نحو ثمانية أبيات من مخلع البسيط وستة أبيات من السريع وخمسة أبيات من مجزوء الكامل .

وقد جاء بالرواية عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به هي :

زيادُ ، ما ذاق قيس ولا همّا
طبخ يد الأم يا قيس ذق تمّا
الأم يا قيسُ لا تطبخ السّمّا

ومثل هذا تلك الأنشودة التي جاءت في الرواية على لسان الحادى :

هلا هلا هيا اطوى الفلا طبا وقرن الحيا للنازح انصبّ

كما جاء بالرواية أنشودة على لسان الحادى أيضا ، شطرها الأول من بحر المجتث ، والشطر الثانى عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز وهذه الأنشودة مطلعها :

يا نجد خذ بالزمّام . ورحب
سر في ركاب الغمام ليثرب
هذا الحسين الإمام ابن النبي

غير أنا نلاحظ في المجتث هنا أن « فاعلاتن » قد صارت « فاعلات » ، وهو ما لم يقل به أهل العروض .

أما مصرع كيلوباترا فقد اشتملت أيضا على نحو ١١٠٠ من الأبيات مزوعة حسب النسب الآتية :

مقارب ١٦ / كل من الكامل ومجزوء الرجز ومجزوء الرمل ١٠ / كل من
الهنج والطويل ٩ / كل من الرجز والحفيف ٨ / الوافر ٧ / المجتث ٥ / البسيط
٣ / الرمل ومجزوء الحفيف ٢ / مجزوء الكامل ١ /
ولم يرد في الرواية غير ستة أبيات من مخلع البسيط وستة أخرى من السريع ،

كذلك جاء فيها ثمانية أبيات من المتدارك في صورة هتافات الجند .
ولم يرد في كل الرواية من وزن غريب لا عهد لأهل العروض به إلا ما جاء
على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف من حرس القصر
معيبد الخطو من نشوة النصر
لا أسمع الأرض رجليه من كبر

ومثل قول الشاعر على لسان شرميون :

ملكتي دعي هذه الذكر
جند رومة يعبد البدر
في سيلها يركب الغرر

ومثل غناء إياس :

يا طيب وادى العدم من منزل
لم تمش فيه قدم للعزل وادى خل
أنا في الحبيبي وحيبي فيه لي

فنحن نرى في مسرحيات شوقي أوزاناً لم يكن يطرقها الشعراء إلا نادراً قد
بدأت تظهر وتأخذ مكانها بين الأوزان ، كما بدأت الأذان تألفها ولم تكن تستسيغها
من قبل كالهزج والمجثث ، فقد زادت نسبتها واستظل تزيد مع مستقبل الشعر ، كما
نرى الميل إلى المجزوءات بصورة واضحة لم نعهد لها من قبل .

وقد نهج نهج شوقي في الشعر المسرحي شعراء محدثون ، وتأثروا به إلى حد
كبير ، وربما كان خیرهم صاحب رواية العباسة التي اشتملت على ما يقرب من
١٧٠٠ من الأبيات موزعة كالآتي :

الكامل ١٥/ الطويل ١١/ المزج ٩/ كل من الوافر والخفيف والمتقارب
ومجزوء الرجز ٧/ مجزوء الرمل ٦/ الرمل ٥/ كل من البسيط والمجتث ومجزوء
الكامل ٤/ الرجز ٣/ السريع ٢/

ولم يرد في الرواية غير ١٤ بيتا من مطلع البسيط .

وقد قلده شوقي، في أوزانه المخترة فقال في روايته على لسان العباسة وعليه :

هذا أخى جاء يرعى أخى الله
تغنوا له العليا والعز والجاء
وتدعم الدنيا والدين ينه
كما جاء في الرواية قطعة أخرى عدتها ٢١ بيتا مطلعها :

هذا دمي القاني قد زان خديك

وهكذا زى أن أوزان الشعر في المسرحيات قد اتخذت نهجا خاصا وضع شوقي
أسسه ، أما في الموضوعات الأخرى فعظم شعرائنا المحدثين يسلكون مسلك
شوقي من إثارة البحر الكامل ، والنهوض بنسبة بحر الخفيف ، مع الإقلال من
النظم في البحر الطويل ، وأخيرا وليس آخرا الميل إلى بحر الرمل وكثرة النظم فيه
حتى أوشك أن ينافس بحور المرتبة الثانية كالوافر والبسيط . ونرى كل هذا
واضحا جليا حين نستعرض بعضا من دواوين المحدثين مثل :

الجارم :

جاء بديوانه المكون من أربعة أجزاء قرابة ٥١٠٠ بيت موزعة كالآتي :
الخفيف ٢٩/ الكامل ٢٦/ الطويل ١٦/ البسيط ١٠/ الرمل ٧/
الوافر ٥/ وكل من السريع والمجتث ٣/ والمتقارب ١/
أناث حارة : (عزير أباطله)

إذ يشتمل هذا الديوان على نحو من ٧٧٥ بيتا موزعة كالآتي :

خفيف ٢٢٪ كل من الكامل والطويل ٢٠٪ الوافر ١٣٪ المتقارب ١٠٪
البسيط ٧٪ الرمل ٦٪ .

الملاح التائه : (على محمود طه)

مال صاحب هذا الديوان إلى التجديد في شعره وتغنى المغنون بيمض من
نظمه ، ولكن تجديده بكاد يكون مقصورا على تنويع القوافي وتنظيمها ، مما
سنعرض له عند الحديث عن القوافي . أما من ناحية الأوزان فقد سلك مسلك
غيره من الشعراء المحدثين فقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ١٠٠ بيت موزعة
حسب النسب الآتية :

الكامل ٢٤٪ الخفيف ١٦٪ الطويل ١٥٪ الرمل ١٤٪ البسيط ١٠٪
المرج ٩٪ المتقارب ٥٪ . وجاء بالديوان مقطوعة قصيرة من المنسرح .

رامى :

جاء بديوانه حوالى ١٢٠٠ بيت موزعة كالآتي :

الخفيف ٥٨٪ الكامل ٢١٪ وكل من الوافر والرمل والبسيط ٥٪ الطويل
٤٪ وكل من المجتث والمتقارب ٣٪ والمرج ٢٪

صرخة في واد : (محمود غنيم)

اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٣٥٠٠ بيت ، وثلثا هذا الديوان من بحر واحد
هو الكامل ومجزؤه وما يشبه الكامل شبيها وثيقا كالرجز . أما الثلث الباقي فقد
نظم في بحور كثيرة الشيع في الشعر العربي القديم ونسبة شيوعها كالآتي :

البسيط ١١٪ الخفيف ٨٪ الطويل ٥٪ المتقارب ٤٪ الوافر ٢٪
ولم يرد بالديوان من البحور الأخرى إلا أبيات قليلة منها قصيدة واحدة
من المنسرح عدة أبياتها ٢٦ بيتا ، وأخرى من الرمل في قطعتين مجموع أبياتهما
٢٨ بيتا وثلاثة من السريع عدة أبياتها ٢٥ بيتا .

على الجندي: (أغاريد السحر) :

في هذا الديوان قرابة ٢١٠٠ بيت موزعة كالآتي :

الخفيف ٢٧٪ / الطويل ١٦٪ / الكامل ١٤٪ / البسيط ١٢٪ / الوافر ١٠٪ /
الرمز ٨٪ / المجتذ ٥٪ / المتقارب ٤٪ / والمنسرح ٢٪

محمود حسن اسماعيل : (هكذا أغنى)

جاء بهذا الديوان قرابة ٢٠٠٠ من الأبيات موزعة كالآتي :

الكامل ٤٠٪ / الخفيف ٣١٪ / الطويل ١٠٪ / السريع ٧٪ / الرمل ٧٪ / البسيط ٤٪

ديوان العقاد :

كان بين العقاد وشوقي صولات وجولات ، وكان العقاد ينتقص في بعض الأحيان من شعر شوقي وينعني عليه ميله إلى القديم وترسم خطا القدماء في أشعارهم . ويظهر أن العقاد كان يرى بنقده الى بعض المعاني التي اشتمل عليها شعر شوقي ، وإلى الصور الخيالية والموضوعات التي تناولها أمير الشعراء ، واسنا هنا بصدد تحليل معاني كل من الشاعرين أو النظر في الأختلة والموضوعات ، ولكننا نحاول أن نتعرف على الجديد في أوزان العقاد وقوافيه . أما من ناحية القوافي وتنويعها فقد أغرم العقاد بهذا وشغف به فأكثر منه .

أما في الأوزان وإثبات بعضها على بعض فلا أرى العقاد يختلف عن شعراء عصره في شيء ، فقد اشتمل ديوانه على ما يقرب من ٥٠٠٠ من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

الكامل ١٧٪ / الطويل ١٥٪ / الرمل ١٣٪ / البسيط ١٢٪ / الخفيف ١٠٪ / كل من المتقارب والسريع ٥٪ / مجزوء الكامل ٤٪ / الوافر ٣٪ / كل من المجتذ ومخلع البسيط ومجزوء الرمل ٢٪ / كل من الرجز والمنسرح ومجزوء الوافر ومجزوء الخفيف ١٪

وقد نظم العقاد من المديد قطعة تبلغ ٢٥ بيتا .
ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة لأعهد لأهل العروض بها إلا قطعة
صغيرة عدتها ١٢ بيتا ومطلعها :

أبصرت بالموت في الكرى عميان لا يخطئ العدد
عميان حتى لما ترى غيناه ما اغتال أو رصد
قلت أنت الذي حمى كل البرايا عن الأبد

إلا أن نعد هذا الوزن من مخلق البسيط الشاذ على حد تعبير أهل العروض ،
وهو الذي تنتهى كل أشطره بوزن د فعو ، بدلا من د فعولن ، ^(١) . فإذا صح
أن العقاد قد نظم هذه القطعة وهو يعلم برأى أهل العروض في مثلها ، أكد لنا
هذا أن الشاعر قد درس العروض دراسة دقيقة مستفيضة .

وهكذا نرى من كل ما تقدم أن بحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح
معبود الشعراء ، وهو أيضا البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من بحج الشعر ،
فيطرقه الآن كل الناظمين ، الشعراء منهم والمتشاعرون . فإذا وصف القدماء
الرجز بأنه مطية الشعراء ، يمكننا الآن ونحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه
مطية شعرائنا المحدثين . كذلك نلاحظ في الشعر الحديث نهضة كبيرة في النظم من
الرمل ومجزوءات البحور .

أما الطويل فيظهر أنه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر ،
ولهذا هبطت نسبة شيوعه هبوطا ملحوظا في الشعر الحديث .

الفصل السابع

أوزان المولدين

يقول مؤرخو الأدب إن المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار، والميل إلى الجمال والتفنن حتى في أوزان الشعر وطرقه . فزجوا بين الأوزان المختلفة ، وربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن معروف ، بل يكاد يجمع أهل العروض على أن للمولدين أوزانا مخترعة لم يسبقوا إليها ، وقد سميت بالبحور المهمة ^(١) وقد استنبطوها من الأوزان القديمة . ويأخذ العروضيون في الحديث عن هذه البحور المهمة فيقصرونها على ستة أوزان ، وضعوا لها أسماء جديدة ومثلوا لها بأمثلة وشواهد نراها ملتزمة هي بعينها في كتب العروض :

(١) المستطيل وشاهده الذي يتردد دائماً في كتب العروض :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور

أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

(٢) الممتد ويستشهدون عليه بقول القائل :

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال كلما زدت حبا زاد منى نفورا

(٣) المتوفر ومثاله الذائع الصيت :

ما وقوفك بالركائب في الظل ما سؤالك عن حبيبك قد رحل

ما أصابك يافؤادى بهدم أين صبرك يافؤادى ما فصل

(١) حاشية الدمنهورى صفحة ٣٦

- (٤) المتشد وشاهده قول القائل :
كن لأخلاق التصابي مستمريا ولأحوال الشباب مستحليا
(٥) المنسرد وقد نظم منه بعض المولدين فقال :
على العقل فعول في كل شان ودان كل من شئت أن تداني
(٦) المطرد كقول القائل :

ما على مستهام ريع بالصد فاشتكى ثم أبكاني من الوجد
والذي أرجحه أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء ،
بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض !! وذلك لأننا نرى أمثلتها
وشواهدا تتكرر في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف ، وتبدو عليها سمة
من الصنعة العروضية . ولا فكيف تصور أن تخلو دواوين الشعراء في كل العصور
من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة . وخير وصف
خلعه أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها « المهملة » ، ويجب أن تظل
مهملة في بحثنا ، فليست تستحق الوقوف عندها كثيرا ، ويجب أن ينظر إليها دائما
على أنها أثر من آثار الصنعة عند المتأخرين من أهل العروض حين أرادوا أن
يضيفوا جديدا إلى ما قاله الخليل .

ننظر بعد هذا إلى ما سماه مؤرخو الأدب وتبعهم في هذه التسمية أهل
العروض ، بفنون جديدة من الشعر وهي فنون سبعة :

(١) المواليا

وقد ذكروا في سبب نشأة هذا الفن أن الرشيد حين نكس البرامكة
أمر ألا يذكرهم شاعر في شعره ، فرتهم جارية لهم بهذا الوزن وجعلت تنشد
وتقول يا مواليا ، ليكون في ذلك مناجاة لها من الرشيد لأنها لا ترتبهم بالشعر
المنهى عنه . ويظهر أن ما سموه بالمواليا ، هو نفس النوع المعروف في الشعر
العامي بالموال ، لأن أمثلته قد جاءت مزججا بين ألفاظ معربة وأخرى غير معربة .

ولهذا يحسن أن نشك في رواية أصل نشأته كما رواها بعض القدماء ، وأن ينسب هذا إلى عصور متأخرة جدا عن عهد الرشيد ربما كانت نفس العصور التي تحلل فيها الناظمون من بعض حركات الإعراب ، وأغلب الظن أن هذا كان في حدود القرن السادس أو السابع الهجري لا قبل هذا بحال من الأحوال . لأن ابن خلدون الذي توفي ٨٠٨ هـ ينسب شعرا يكاد يكون خاليا من إعراب الكلمات إلى عصره أو ما قبل عصره بقليل في فصل من مقدمته عنوانه « فصل في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد »^(١) . وعلى هذا فيحسن أن نعد المواليا أصلا لما يسمى بالموال قد تطور حتى صار على الصورة التي نعهدا الآن ، لاسيما وأن من مؤرخي الأدب من أكدوا لنا أن وزن المواليا كان البحر البسيط . ونحن نعرف أن وزن الموال ، الحديث هو بحر البسيط في غالب الأحيان كما سنرى في فصل « الزجل » . فاذا عرفنا أن وزن المواليا هو أحد الأوزان القديمة أدركنا أن الصفة التي تميز المواليا من غيرها ترجع إلى التحلل من إعراب بعض الألفاظ ، وذلك بإسكان أو آخرها كما هو الحال في اللغة العامية ، ثم التنويع في القافية وروياها .

ولا يعد هذا تطورا في وزن الشعر وبحوره ، وإنما هو تطور في القافية وتنويعها من ناحية ، وقواعد الإعراب من ناحية أخرى .

والرأي الراجح عند مؤرخي الأدب أن المواليا نشأت أولا عند أهل واسط ، وقد نظموا من هذا الفن الغزل والمديح وكان سهل التناول تعلمه عبيدهم والغلمان وصاروا يغنون به في رءوس النخل وعلى سقى المياه ويقولون في آخر كل صوت « يا مواليا » ، إشارة إلى ساداتهم ، ثم استعمله البغداديون وأجادوا فيه حتى عرف بهم دون مخزعيه^(٢) . ومن أشهر أمثلة المواليا قول القائل :

(١) صفحة ٥٢٢ المقدمة (٢) ٢٢١ بلاغة العرب في الأندلس للدكتور ضيف

يا دار أين الملوك أين الفرس
قالت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس
أين الذين رعوها بالقنا والترم
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس
وقول الآخر :

يا عبد أبكى على فعل المعاصى ونوح
دنيا غرورة تجى لك فى صفة مركب
هم فى جدودك أبوك آدم وبعده نوح
ترمى حولها على شط البحور وتروح
وقول ثالث :

الاهيف الى بسيف اللحظ جارحنا
رمش رمى سهم قطع به جوارحنا
يده سقانا الطلا ليللا وجارحنا
أهين على لوعى فى الحب يا وعدى
هجره كوائى وحيرنى على وعدى
يا خل واصل ووافى بالمنى وعدى
من حر هجرتك ومن نار الجوى رحنا

(٢) كان كان

هذا نظم لو قدر له أن يرقى الى مستوى الأوزان القديمة لصح أن يسمى تطورا فى الأزان الشعرية ، ولكنه كما يقول مؤرخو الأدب قد اتخذ قالبا لنظم الحكايات والخرافات ، ولم يطرقه من الشعراء المشهورين أحد ، وإنما كان ميزان الأدب الشعبى ، يتناوله الناس فى المقطوعات الصغيرة التى تعرض للأمور النافذة ، والى لم تستحق أن يروى الرواة أو يعنوا بدراستها . وقد حدثنا أن هذا الوزن قد شاع بين البغداديين فى عصور متأخرة بدأ بعض الناطمين فيها يتحللون من بعض قواعد الإعراب . وقد ارتقى هذا الوزن قليلا حين جاء الامام ابن الجوزى والواعظ شمس الدين فنظما منه الحكم والمواعظ فى القرن السادس والسابع الهجرى .

وهذا الوزن كما يصفونه وكما تبدل على ذلك أمثله المشهورة بما لا يراعى فيه روى خاص ، بل لكل شطر روى ، بعينه . وقد كثر فيه ذكر عبارة « كان وكان » .

ويظهر أنهم كانوا ينطقون بها (كنْ وكانْ) لينسجم هذا مع ما قالوه عن ذلك الوزن . فهو وزن لم يتخلل فيه ناظمه من بعض قواعد الإعراب فحسب ، بل من قيود القافية أيضا . وإذا صح ما روى عن هذا الوزن من أن شطره الأول يخالف الثاني في الميزان ، نستطيع أن نعهده تطورا في الأوزان العربية . ونحن حين نحلل الأمثلة التي رويت لهذا الوزن نرى أن الشطر الأول يتبع دائما وزن البحر المجتث دون أن يصيبه أى تغيير ، في حين أن الشطر الثاني يشبه مجزوء الرجز مع بعض التغيير في القافية ، مما يلائم إسكان أواخر الكلمات ، ذلك الأمر الذى شاع في بعض فنون الشعر في العصور المتأخرة . ومن أشهر أمثله قول الفائق :

قم يا مقصر تضرعُ قبل أن يقولوا كانْ وكانْ
للبر تجرى الجوارى فى البحر كالإعلامْ

فنحن نرى الناظم قد جعل همزة ، أن ، فى الشطر الثانى همزة وصل ، مع تقصير النطق بكلمة كان . الأولى إلى كنْ . كذلك نرى أن الشطر الثانى والرابع كليهما من وزن مجزوء الرجز . غير أن الشطر الثانى قد لحق قافيته صفة التذيل وهى زيادة صوت ساكن ، أما الشطر الرابع فلا فرق بينه وبين مجزوء الرجز إلا فى إسكان الآخر . ومن أمثله قول بعضهم :

يا قاسى القلب مالك تسمعُ وما عندك خبرُ
ومن حسارة وعظى قد لانت الأحجار
أفئيت مالك وحالك فى كل ما لا ينفك
لبنك على ذى الحال تقلع عن الأصرار

وهكذا نرى أن الوزن ليس مختزعا وإنما هو مزج بين بحرَيْن متقاربين ، مع مراعاة ما يناسب التحلل من الإعراب . ولهذا قالوا إن قافية هذا الوزن

جاءت دائماً مردوفة وساكنة الآخر ، وهى قافية كانت معروفة فى الشعر القديم
ولكنها كانت قليلة الاستعمال كقول المهلهل بن ربيعة :

حلت ركاب البنى من وائل فى رهط حساس ثقال الوسوق

« ٣ » القوما

هذا نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعد اللغة كما وصفها النحاة ، وقد
وصف مؤرخو الأدب هذا الوزن فقالوا إنه « مستفعلن فعلان » . ولو قد
تحركت النون فى « فعلان » ، لأصبح الوزن مجزوء الرجز . ولهذا ترجح أن هذا الوزن
لا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه « مستفعلن » الثانية إلى « مستفعل » ،
ثم سكن آخره لينسجم هذا مع ماشاع فى هذه العصور من التخلص من
حركات الإعراب .

ويحدثنا الرواة أن « القوما » قد شاع بين البغداديين فى الدولة العباسية ،
واستخدموا هذا الوزن فى نظم دعاء السحور فى رمضان وأن لفظ « القوما »
قد اشتق من قول المسحور « قوما نسحر قوما » . ومثل هذا القول المأثور قد
جاء صحيح التركيب ولم يخرج عن قواعد النحاة فى شيء ، بل لم يخرج عن قواعد
المرويضين لأنه من وزن مجزوء الرجز . فليس إذن من الوزن المعهود
فى « القوما » ، وإلا وجدناه « قوما نسحر قوم » !! وليس يعنينا سر هذه التسمية
بقدر ما يعنينا العصر الذى ذاع فيه هذا النظم . فيكاد يجمع مؤرخو الأدب على
قصة لا بأس من إيرادها هنا ، وهى أن رجلاً يدعى « أبا نقطة » كان يجيد هذا
النظم فى سحور رمضان وكان الخليفة الناصر فى أواخر القرن السادس الهجرى
يطرب له ويعجب بنظمه ، فجعل للرجل مرتباً سنوياً ، فلما مات أبو نقطة وكان له
غلام يجيد أيضاً نظم « القوما » ، ويمهر فيه أراد أن يعرف الخليفة بموت أبيه ،
فجاء بعض الغلمان ووقف معهم خارج قصر الخلافة فى الليلة الأولى من رمضان

وأخذ يغنى بصوت رخيم طرب له الخليفة ثم كان أن اختتم الغناء بقوله :

يا سيد السادات لك بالكرم عادات
أنا ابن أبي النقطة تعيش أبي قد مات

ويقال إن الخليفة الناصر قد أعجب به فأحضره وخلع عليه وجعل له ضعف ما كان لأبيه . وليس في هذه الرواية ما يحملنا على الشك في صحتها ، لأن نظم القوما كان مألوفا في القرن السادس الهجري وما بعده ، غير أنا حين ننظر في هذين البيتين نراهما قد دونا بصورتين مختلفتين في كتب الأدب ، فأحيانا نراهما مكتوبين على الصورة السابقة التي هي أقرب إلى العربية الفصيحة منها إلى العامية وليس فيها ما يخالف قواعد اللغة إلا تسكين معظم أو آخر الكلمات ووصل همزة القطع في كلمة «أبي» . أما الصورة الأخرى التي نرى عليها البيتين فهي :

يا سيد السادات لك بالكرم عادات
أنا ابن أبو . نقطة تعيش أبويا مات

والغريب أن الشطر الثالث قد جاء في وزنه ناقصا عن الوزن الذي وصفوه للقوما ، ويظهر أن الناظم كان ينطق بكلمة « نقطة » ، « نقطاه » لينسجم هذا مع باقي الأشطر .

فنحن نرى من وصف العروضيين أن النظم غير جديد وإنما هو مجزوم والرجز في صورة عامة . وكل ما فيه من جديد مرجعه إلى تنويع في القافية .

وما يروى للقوما قوما بعضهم :

يا من جنبه شديد ولطف رأيه شديد
ما زال برك يزيد على أقل العبيد
ولا عدمننا نوالك في صوم وفطر وعد

على أن بعض المؤرخين يرون ، للقوما ، طريقا آخر يتلخص في أن لهذا النظم نوعين : الأول مركب من أربعة أشطر ثلاثة منها قد اتفقت وزنا وقافية والرابع يحىء أطول وزنا وهو مهمل بغير قافية ، أما الثاني من نوعي القوما فيتكون من ثلاثة أشطر مختلفة الوزن متفقة القافية أولها أقصر من الثاني والثاني أقصر من الثالث .^(١) وإكنا لانكاد نظفر لهذين النوعين بأمثلة في كتب الأدب .

(٤) الدوييت

هذا وزن يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسي صالح لنظم اللغة الفارسية ، واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصحى في النادر من الأحيان . ولهذا النظم خصائص بعضها يتعلق بالوزن والبعض بالقافية . أما ما يتعلق بالقافية فنؤثر بمحة حين نعرض للقافية وتطوراتها . أما الوزن فهو كما ترى ليس وزنا مخترعا وإكنا مستعار من اللغة الفارسية . ولا يصح أن بعد تطورا في أوزان الشعر العربي . وقد وصفه العروضيون بأنه :

فعلن متفاعلن فعولن فعيلن

وقد جاءت التفعيلة الأخيرة كالأولى في بعض الأحيان . على أن الرواة حين ضربوا لنا أمثلة لما يسمى بالدوييت قد جاءوا لنا ببعض أبيات منحرفة بعض الانحراف عن هذا الوزن مثل قولهم :

روحى لك يازائر الليل فدا يامؤنس وحدق إذا الليل هذا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا
فنحن نرى في هذين البيتين أن «متفاعلن» في الشطر الأول ناقصة .

(١) الدكتور ضيف ٢٢٢ نقلا عن خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادى عشر

كذلك قول القائل :

لوصادف نوح دمع عني غرقا أو صادف لوعتي الخليل احترقا
أو حملت الجبال ما أحمله صار دكا وخر مومى صقعا
فالشطر الأخير من هذين البيتين يخالف الوزن الذي وصفوه .

كذلك قول القائل :

يامن بستان ربحه قد طعنا والصارم من لحاظه قطعنا
أرحم دنقا في سنه قد طعنا من حبك لا يصيبه قط عنا
فلا بد في الشطر الثالث من هذين البيتين أن نقصر النطق بحرف الجر « في »
حتى ينسجم الوزن مع باقي الأشطر .

وبما جاءت فيه التفعيلة الأخيرة من البيتين « فعلن » بدلا من « فعيلن »
قول القائل .

أصبحت متيما حزينا بالي مضى ولقد تغيرت أحوالي
ياجمع شيوامي ويا عدالي قلوا عدلى فليس قلبي خالي

والحق أن هذا الوزن لم يشع شيوعا كافيا في اللغة العربية حتى يصبح مألوفا
بين الناس ، بل لم يرو أن شاعرا مشهورا قد اختصه بنصيب وافر من شعره ،
ولهذا لم تزول إلا مقطوعات قصيرة قليلة وأغلب الظن أن النساظمين قد
حاولوها للتفكه وإظهار البراعة والمهارة في النظم من أى وزن حتى ولو كان
أجنيبا عن أوزان الشعر العربي . ولهذا لم يلبث أن اندثر فيما اندثر من أوزان غير مألوقة
ولا شائعة ، إذ لا تسيغه الأذن العربية ولا تستريح إليه . أما ما في « الدوبيت »
من تنويع القافية فقد استخدمه المتأخرون من الشعراء لكن في وزن عربي
معروف . فالشعراء من العرب قد ألفوا تنابعا القافية في الدوبيت ولم يألفوا وزنه .
فاستعارتهم مقصورة على نظام القافية دون الوزن . وانظر « الدوبيت » مكنونة

من كلمة فارسية هي «دو» أى اثنين وأخرى عربية وهي «بيت» ، لأن نظام القافية فيه ينطبق على البيتين من هذا النظم . فكل بيتين يعتبران وحدة مستقلة .

(٥) السلسلة

لست أدري لم سمي هذا النظم بالسلسلة ، كما أنى لست أدري كيف نشأ هذا النظم ولا متى بدأ الناس ينظمون منه ، فلا يحدثنا الرواة عنه حديثا طويلا ، بل يمرون به مروراً مكتفين بذكر اسمه ووزنه وأمثلة قليلة جدا منه .

فن أمثلته المشهورة قول القائل :

السحر بعينيك ماترك أوجال إلا ورماني من الغرام بأوجال
ياقانة غصن نشأ بروضة إحسان أيا ن هفت نسمة الدلال به مال

ومنه قول بعضهم في قصيدة مشهورة كما يزعم أهل العروض (١) :

يا سعد لك السعد إن مررت على البان

هذا وزن غريب حقا وأغرب ما فيه أن أهل العروض قد زعموا لنا أن ألفاظه جاءت معربة ، مع أن قافيته المردوفة توحى بأنه ربما كان من أوزان الشعر العامي ، وأن الأمثلة المروية لهذا النظم كانت ينطق بها نطقا عاميا يطيل بعض الحركات ويقصر البعض الآخر ، وأنها ربما نظمت من بحر من بحور الشعر المعروفة مع النطق بها نطقا عاميا ، وهو ما جهله من رواها هذه الأمثلة من أهل العروض . ومهما يكن من أمر هذا الوزن فهو وزن لم يقدر له الشيوع والذوبوع ولا ندرى أحدا من الشعراء قد استساغوه ونظم منه ، فهو إن صححت روايته أحد تلك الأوزان المخترعة التي لا تكاد تظهر في أوجود حتى تطوى في زوايا النسيان والإهمال ، فيعتمد إليها أهل الصناعة من العروضيين بعد زمن ينشرونها على الناس

كنوع من أنواع الوزن العربي للأشعار . فوزن الساسلة وزن ولد ميتا أو اختضر وهو وليد ، ويجب ألا نعرض للوزن بالبحث والتحليل إلا حين يشيع شيوعا كافيا لتستريح إليه الأذان ، وذلك حين يطرقة كثير من الشعراء ويظمتون إليه . وأجدر بوزن السلسلة أن يضم إلى تلك البحور المهمة التي حدثونا عنها . أما قافية هذا الوزن فتشبه في تنوعها الدويبة وسرى كل هذا في فصل القافية وتطوراتها .

٦٠ الموشحات

الموشحات فن من فنون الشعر التي استحدثت في العصور المتأخرة ، وقد تناولها الشعراء واستظرفوها ووجدوا النظم فيها أيسر وأهون من التزام طرق النظم القديمة . وقد كان من الممكن أن تعد الموشحات حدثا جديدا وثورة في الشعر العربي لولا أن ما بها من جدة لا يعدو الوزن والقافية أما موضوعات الموشحات ومعانيها ، فتكاد تكون نفس الموضوعات والمعاني التي طرقتها الشعراء الأقدمون . فناظمو الموشحات قد قصروا موضوعاتها على الأنواع البهودة في أشعار من سبقهم من غزل ومدح وهجاء ونحو ذلك . ولوقد قدر الموشحات أن تنظم في المسرحيات أو القصص لشهدنا نوعا جديدا كل الجدة في الأدب العربي ، ولكانت المخالفة بينها وبين شعر القدماء من كل وجه .

أما سر تسميتها بالموشحات فهو تشبيها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حياتها من اللؤلؤ والجوهر على نسق خاص وترتيب معين . فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتب خرزاته ترتيبا يرتضيه ذوقه ، وقد يبدأ بأثنين من نوع ثم ثلاث من نوع آخر ثم واحدة من نوع ثالث ، ويلتزم هذا النظام الخاص حتى نهاية العقد أي القلادة . وهكذا الموشحات يبدأ الناظم فيها بوزن خاص وقافية خاصة ولا يكسده ينظم منها ما أشطر ، حتى يتقل

إلى وزن آخر وقافية أخرى ثم يعود بعد قليل من الاضطراب إلى القافية والوزن اللذين بدأ بهما . وتكرر هذه المغايرة في الأوزان والقوافي خاصة لنظام خاص حتى ينتهى الموشح . هذا هو وجه الشبه بين الوشاح الذى تتشعب به المرأة وقد صفت حباته من اللؤلؤ والجوهر فى تناسق وانسجام .

أما نشأة الموشحات فقد اضطربت فيها الروايات بعض الاضطراب ، واختلفت فى شأنها مؤرخو الأدب بعض الاختلاف ، فمنهم من ينسبها إلى رجل لا نعرف عنه إلا اسمه هو ، مقدم بن معافى القيرى ، أحد شعراء الأمير عبد الله بن حسن المروانى فى بلاد الأندلس . وعلى رأس القائلين بهذا ابن خلدون فى مقدمته . على أن اسم هذا الشاعر لم يسلم من التحريف فقد روى عدة روايات ، فنراه فى فوات الوفيات ^(١) محمد بن محمود أو ابن حمود المقبرى الضرير ، وفى نفع الطيب فى الكلام على الموشحات نقلا عن ابن خلدون « مقدم بن معافى القيرى » ، بل إن طبقات مقدمة ابن خلدون تختلف بعضها عن بعض فى صحة هذا الاسم .

ومن هناك ندرك أن نشأة الموشحات تكاد تكون مجهولة ، لأننا لم نجد اتفاقا بين الروايات حتى ولا فى اسم من نسبت إليه الموشحات .

على أن من مؤرخى الأدب من يزعمون أن أول من نظم الموشحات هو ابن المعتز الذى توفى فى أواخر القرن الثالث الهجرى . ويروون له موشحا مطلعها :

أيها الساقى إليك الماشكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت فى غرته

وبشرب الراح من راحته

كلها استيقظ من مسكرته

جذب الذق إليه واتكا وسقاني أربعا في أربع

وإن المعتز كما نعرف من شعراء المشرق . نحن إذن أمام روايتين إحداهما تنسب الموشحات في نشأتها إلى بيئة الأندلس ، والأخرى تنسبها إلى بيئة المشرق . وأصحاب الرواية الأولى يؤكدون لنا أن ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد الذي توفي في ٣٢٨ هـ قد تتلمذ في الموشحات على مبدعها في الأندلس «مقدم ابن معاني الفريري» ، أي أن «مقدم بن معاني» هذا ، كان يعيش في أواخر القرن الثالث الهجري ، مثل ابن المعتز . وهكذا زى أن الروايات تكاد تجمع على أن نشأة الموشحات كانت في أواخر القرن الثالث الهجري ، ولكنها تختلف في صاحبها وفي بيئته . ولكننا لم نظفر بنصوص للموشحات صحيحة النسبة إلا في أوائل القرن الخامس الهجري على يد عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صادح صاحب المرية في بلاد الأندلس . مر إذن ما يزيد على قرن من الزمان بين تاريخ نشأتها ، وظهورها محققة النسبة ذات نصوص معروفة مروية في معظم كتب الأدب . وقد ذكر الأعلام البطليوسي أنه سمع أبا بكر بن زهر يقول : كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز . وليس يعيننا تحقيق البيئة التي نشأت فيها الموشحات ولا أول من نظمها بفدر ما يعيننا معرفة أين نمت وترعرعت وكثر ناظموها ، ولا نزاع أن بيئة الأندلس كانت التربة الصالحة التي نمت فيها الموشحات حتى أصبحت فنا من فنون الشعر يطرقه كل الشعراء ويعجب به كل الناس الخاصة منهم والعامه . وقد شمل هذا النظم كل أنواع اللهو والتسلى أول الامر ، ثم تمشى في نفوس جميع الناس حتى أصبح نوعا من أنواع الشعر العام ، فنظم على أسلوبه الحكماء والفقهاء في الوعظ والحكم ، ومنهم التقي المشهور والصوفي المعروف محي الدين ابن عربي في أواخر القرن السادس الهجري وأوائل السابع .

وقد دعا إلى انتشار الموشحات وإعجاب الناس بها عدة عوامل ، منها ما يرجع إلى الناظمين أنفسهم ، ومنها ما يمكن أن يعزى إلى المعنيين والمحتفين ، وأخير أوليس

آخرًا انسجام هذا النظم مع كلام العامة ، وتحلله من بعض قواعد اللغة الفصيحة ولا سيما في الإعراب .

فقد بدأ الشعراء يسأمون من النظم على وتيرة القصائد القديمة التي تلتزم فيها الأوزان والقوافي ، ورغبوا في التجديد والتنوع فصادت الموشحات هوى في نفوسهم وأقبلوا عليها . أما من ناحية الغناء والتلحين فالموشحات أطوع وأيسر لا تقيد موسيقى الملحن ونغماته بل يلتزم في أجزائها من نغم إلى آخر ، ولا يكاد المغنى ينتهى من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقى متعددة النغمات بتعدد الأوزان والقوافي . أما العامة فقد رغبوا في الموشحات واستراحوا لسماعها لأنها انسجمت مع مينهم إلى تسكين أو آخر الكلمات في غالب الأحيان ، كما اشتملت على بعض ألفاظهم وأمثالهم ولا سيما في خاتمها . بل لقد اشترط بعض المتأخرين من الرواحين لتسمية الموشح موشحاً أن يخرج عن الأوزان القديمة وعن بعض قواعد اللغة في ناحية من نواحيه . فاستمع إلى ابن سناء الملك في أواخر القرن السادس الهجري وأوائل السابع حين يقول في خاتمة الموشح : « والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف قزمانية من قبل اللحن حارة بحرقة حادة منضجة من الألفاظ العامة ولغات الخاصة . فان كانت معربة الألفاظ منسوجة على متوال ما تقدم من الأفعال والآيات خرج الموشح من أن يكون موشحاً (١) » . فلا شك أن الموشحات قد قربت بين كلام العامة ولغة الخاصة ، وقد تغلغلت فيها لغة العامة تدريجياً حتى نشأ عنها فيما بعد ذلك النظم العامى الذى يدعى بالزجل . ولا شك أن الانحلال السياسى الذى أصاب الأندلس في القرن الخامس وما بعده قد جعل كل أمير يستقل بدينته ويتفنن في ألوان اللهو والمجون ، يشجع الناطمين والمغنين ويتقبل المدايح مخدقاً على أصحابها الأموال والخيرات ، إذ يروى أن الحكيم أبا بكر بن باجه حضر مجلس أميره ابن تيفلويت صاحب

(١) كتاب دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها .

سرقسطه وألتي بين يديه موشحته التي بدأها بقوله (جرر الذيل أيماجر) والتي ختمها بقوله :

عقد الله راية النصر لأمير العلا أبي بكر

فإنها طرق ذلك سمع ابن تفلويت صاح : واطرباه وشق ثيابه ، وقال ما أحسن ما بدأت وما ختمت ، وحلف الأيمان المغلظة ألا يمشی ابن باجة لداره إلا على الذهب . فخاف الحكيم سوء العاقبة فاحتال بأن جعل ذهباً في نعله ومشی .

والموشحات من ناحية القوافي وتنظيمها قد اشتملت على تطورات هامة . سنعرض لها في نظام القافية وتطوره . أما أوزان الموشحات فنما ما نظم على بعض الأبحر القديمة كالرمل في غالب الأحيان والرجز والمديد والخفيف والهزج والسريع والمتقارب والبسيط ، بل يظهر أن الموشحات قد نظمت أول ما نظمت على الأبحر القديمة ثم تطورت أوزانها فيما بعد . فهي في نشأتها تعدّ مرحلة من مراحل تطور القافية فقط ، ثم تناول التطور أوزانها أيضاً . ولا بأس هنا من ذكر أمثلة من الموشحات التي جاءت في بعض الأوزان القديمة .

الرمل :

قال ابن سهل شاعر اشيلية :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكنس
فهو في حر وخفق مثل ما لعبت ريح الصبا بالقبس
وقد نسج على منواله لسان الدين بن الخطيب فقال الموشح المشهور :

جادك الغيث إذا الغيث همي يازمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصالك إلا حلياً في الكرى أو خلصة المختلس

المديد :

موشحة ابن التلمساني :

قر يحلو دجى الغلس بهر الأبصار مذ ظهرا
 آمن من شينة الكلف
 ذبت من حيبه بالكلف
 لم يزل يسعى إلى تلقى
 ركاب الدل والصلف

الخفيف :

قال ابن الخطيب :

رب ليل ظفرت بالبدن ونجوم السماء لم تدر
 حفظ الله ليلنا ورعى أى شمل من الهوى جمعا
 غفل الدهر والرقيب معا ليت نهر النهار لم يجر
 حكم الله لى على الفجر

السريع : موشحة ابن الصابوني :

ما حال صبذي ضنى واكتئاب أمرضه يا ويلاته الطيب
 عامله محبوبه باجتئاب ثم اقتدى فيه الكرى بالحبيب
 جفا جفوني النوم لكننى لم أبك إلا لفقد الخيال
 وذو الوصال اليوم قد غرني منه كما شاء وشاء الوصال
 فلست باللائم من صدني بصورة الحق ولا بالمال

المتقارب: موشحة أبي الحسن بن الفضل :

أواحرق لزمان مضي عشية بان الهوى وانقضى
 وأفردت بالرغم لا بالرضا وبت على جرات النضى
 أعاق بالفكر تلك الطول وألثم بالوم تلك الرسوم

ومن الموشحات ما جاءت بعض أشطره من وزن قديم والأخرى من

وزن لا يعرفه أهل العروض ولا يعرفونه في الأشعار القديمة مثل :
ابن مؤهل في قوله :

ما العيد في حلة وطاق وشم طيب
ولأنا العيد في التلاق مع الحبيب

ففي هذا الموشح نرى الأشطر الطويلة من مخرج البسيط . أما الأشطر القصيرة فكل منها عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعل الرجز وقد أصابها التذيل أي أن « مستفعلن » صارت « مستفعلن » وهذه التفعيلة كثيرة الورد في الموشحات .
قال صفي الدين الحلبي :

شق جيب الليل عن نحر الصباح أيها الساقون
وبدا للطلل في جيب الأفاح لؤلؤ مكنون
ودعانا للذيذ الاصطباح طائر ميمون

فالأشطر الطويلة هنا من بحر الرمل أما القصيرة فوزنها « فاعلن مفعول » ،
وذلك وزن جديد لا عهد لأهل العروض به في الأشعار القديمة .
وقول القائل :

كلّي يا سحبتيجان الربا بالخلي واجملي سوارك منعطف الجدول
فالأشطر الطويلة من مجزوء الرجز أما الفقرات « كلّي بالخلي » وأمثالها فكل منها عبارة عن تفعيلة « فاعلن » التي نعهدا في أكثر من بحر من الأبحر القديمة .

أما الموشحات التي رويت جديدة في أوراتها جديدة في نظام قوافيها فكثيرة
نكتفي بالتمثيل لها :
قال عبادة القراز :

بدرتم شمس ضحي غصن نقا مسك شم

ما أتم ما أوضحا ما أورقا ما أتم
لاجرم من لحا قد عشقا قد حرم

وقول الأعمى الطليطي :

ضاحك عن جان سافر عن بدر
ضاق عنه الزمان وحواء صدى

وكل تلك الأوزان وإن بذت جديدة ، لا تخرج عن الروح العام الذى ساد كل الأوزان العربية ، والذى أشرنا إليه آنفا . لهذا تستسيغها الأذن العربية وترتاح إليها ولا ترى فيها خروجاً عما ألفت من نغم موسيقى فى الأشعار القديمة . وهذا هو سر قول صاحب دار الطراز فى صناعة الموشحات وأنواعها ، والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين : قسم لآلياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الشعر ، ولا يحتاج فيها إلى وزن يميزان العروض وهو أكثرها ، وقسم مضطرب الوزن مهمل النسيج مفكك النظم لا يحس الذوق صحته من سقمه .

فقد أرجع ابن سناء الملك صحة وزن الموشحات إلى ذلك الذوق العام ، وإلى ذلك الروح الذى يسود كل وزن عربى حتى ذلك الذى يحى على ألسنة العامة . فإذا نظرنا إلى الموشحات وأوزانها بمنظار أهل العروض ، رأينا فيها الجديد والغريب ، فى حين أننا لو قسناها بمقياس الأذن العربية وماتستريح إليها ما ألفتته فى الوزن القديم لم نجد فيها إلا ما تعودته الأذان العربية ، ومالت إليه فى نظام توالى المقاطع . غير أنه من الحق أن يقال إن الصفة التى شاعت فى الموشحات من تقصير أشطرها حتى صارت فى بعض الأحيان عبارة عن تفعيلة واحدة ، تعد تطورا جديدا ينسجم مع الميل العام الذى شاع فى المصور الإسلامية من كثرة النظم فى الأوزان المجزومة وما يشبهها .

ونحن حين نستعرض الانتاج الأدبى الذى روى لنا عن مشهورى الشعراء

الأندلسيين في القرن الخامس الهجري وما قبله أمثال ابن هانيء الذي توفي ٣٦٢ هـ وابن دراج القسطل ٤٢١ هـ وابن برد الأصغر ٤٣١ هـ وابن زيدون ٤٦٣ هـ والوزير ابن عمار ٤٧٩ هـ وابن الحداد ٤٨٠ هـ .

لا نكاد ننظر لواحد منهم بأثر في الموشحات ، مما يدل على أن الموشحات وإن عرفت في عهدهم لم تكن من الشيوخ بحيث يتناولها أمثال هؤلاء الشعراء ، أو لم تكن قد حلت من الانتاج الأدبي مرتبة تليق بشهرتهم ، بل كانت مقصورة على الأدب الشعبي وجمال اللهو والمجون . وقدر أى كل من هؤلاء الشعراء نفسه أسمى من أن ينظم فيها أو يشترها . ولعلهم قد حاولوها في النادر من الأحيان ثم طغت آثارهم الأدبية الأخرى على ما نظموا من موشحات . وكل أولئك الذين رويت لهم موشحات في القرن الخامس الهجري من المعمرين الذين لا نكاد نعرف عنهم إلا أسماءهم والذين لم يصلوا بشهرتهم إلى مرتبة من ذكرنا من الشعراء .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن أزهى عصر الموشحات كانت بين أواخر القرن الخامس الهجري وأوائل القرن الثامن . وقد روى أن لسان الدين بن الخطيب الذي توفي ٧١٣ هـ قال في معرض الموشحات :

« وما قلته من الموشحات التي انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها ، » (١)

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر على أنه لم يكد يبدأ القرن السادس الهجري حتى كانت الموشحات قد استقرت في نظامها ، وحلت المرتبة اللاتقة بها ، وحتى كان كل الشعراء يطرقونها ويقبلون عليها ، وحتى كان حكام الأندلس يثيرون عليها ويشجعون الناظمين منها . يدل على ذلك أن ابن سناء الملك الذي توفي ٦٠٨ هـ قد ألف كتابه دار الطراز في صناعة

الموشحات وأنواعها ، وفيه جمل للموشحات أصولا وقواعد يجب أن تراعى في نظمها ، وإلا لا يسمى الموشح موشحا . فهو في هذا الكتاب يحددنا أن الموشح أقفالا وأبياتا ، ويحدد عددا لكل منها ، ثم يسمى الموشح الذى يبدأ بالأقفال الموشح الكامل والذى يبدأ بالآيات الأقرع . أما الأقفال على حد تعبيره فهى تلك الأجزاء المؤلفات التى يلزم فيها أن يكون كل قفل متفقا مع بقية البيت فى الوزن والقافية وعدد الأجزاء ، والآيات هى تلك الأجزاء المؤلفات التى يلزم فى كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح فى أوزانها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت مخالفة لقوافي البيت الآخر . ثم يرى أن القفل يتردد ويتكرر فى الموشح التام ست مرات وفى الأقرع خمس مرات ، والبيت لابد أن يتردد فى التام وفى الأقرع خمس مرات . على أن لا نرى المشهورين من الوشاحين قد اتزموا هذا العدد فوشحة لسان الدين بن الخطيب المشهورة :

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

قد اشتملت حسب رواية نفع الطيب على ١١ قفلا وعشرة أبيات (١) .

ولا بأس هنا أن نذكر موشحة ابن سهل التى نسج على منوالها ابن الخطيب وغيره من المشارقة والمغاربة ، وهى التى اتزم فيها العدد المذكور فى كتاب ابن سناء الملك (٢) .

هل درى ظبي الحى أن قد حنى	قلب صب حله عن مكس
فهو فى حر وخفق مثل ما	لعبت ريح الصبا بالقبس

* * *

يا بدورا أطلعت يوم النوى	غررا تلك فى نهج الغرر
ما لقلبي فى الهوى ذنب سوى	منكم الحسن ومن عيني النظر
أجتنى اللذات مكلوم الجوى	والتذاذى من خبيبي بالفكر

قفل | كلما أشكوه وجدا بسما
كالربا بالعارض المنبجس
لأذيقم القطر فيها مأتما
وهي من بهجتها في عرس

* * *

بيت | غالب لي غالب بالتؤدة
بأبي أفديه من جاف رقيق
ما رأينا مثل ثغر فضده
أفحوانا عصرت منه رجيق
أخذت عيناه منه العريده
وفؤادي سكره ما إن يفيق

* * *

قفل | فاحم الجملة معسول النبي
أكحل اللفظ شهى اللبس
وجهه يتلو الضحى مبتسما
وهو من إعراضه في عبس

* * *

بيت | أهما السائل عن ذلي لديه
لي ينجي الذنب وهو المذنب
أخذت شمس الضحى من وجنتيه
مشرقا للصب فيه مغرب
ذهبت أدمع أجفاني عليه
وله خد بلحظي مذهب

* * *

قفل | يطالع البدر عليه كلما
لا حظه مقلتي في الخلس
ليت شعري أى شيء حرما
ذلك الورد على المفترس

* * *

بيت | كلما أشكوه إليه حرق
غادرني مقلناه دنفا
تركت الحافظه من رمقي
أثر الثقل على صم الصفا
وأنا أشكره فيما بقى
لست ألحاه على ما ألتفا

* * *

قفل | فهو عندي عادل إن ظلما
وعذولي نطقه كالخرس
ليس لي في الحب حكم بعدما
حل من نفسي محل النفس

منه للنار بأحشائي اضطرام	يلتظي في كل حين ما يشا
وهي في خديهِ برد وسلام	وهي ضر وحريق في الحشا
أتقي منه على حكم الغرام	أسد الغاب وأهواه رشاشا

* * *

قلت لما أن تبدي معلبا	وهو من الحاظه في حرس
أيها الآخذ قلبي مغنيا	اجعل الوصل مكان الخس

* * *

ففي هذه الموشحة نلاحظ أن كل قفل مكون من جزأين ، وكل بيت مكون من ثلاثة أجزاء ، كما نلاحظ اتفاق جميع الأقفال في الوزن وهو من بحر الرمل ، وفي القافية . أما الآيات فقد اتفقت في الوزن وهو بحر الرمل أيضا ، وإنكنا اختلفت في القوافي . واتفاق الأقفال في هذه الموشحة مع الآيات في الوزن ليس إلا مجرد مصادفة ، فلا يشترط في الموشحات أن تتفق أقفالها مع آياتها في الوزن ، بل الغالب أن يكون وزن الأقفال مغايرا لوزن الآيات .

وقد يكون القفل مركبا من أكثر من جزأين ، وقد ذكر ابن سناء الملك أن عدد أجزاء القفل الواحد قد تصل إلى ثمانية ، وقد ضرب أمثلة في كتابه لقفل مركب من ثلاثة أجزاء ومن أربعة ومن خمسة ومن ستة ومن سبعة ومن ثمانية . ويمكن الرجوع الى هذه الأمثلة في الكتاب المذكور . وإما الذي يلاحظ على هذا التقسيم أن كثرة أجزاء القفل تشعرتنا بالتكلف في النظم ، وفقدان التردد الموسيقي الذي تحتاج إليه الآذان . فانظر مثلا إلى ذلك القفل المكون من ثمانية أجزاء :

على عيون العين نعي الدار	من شغف	بالحب
واستعذب العذاب والتذ	من أسف	وكرب

نرى القفل قد فقد شيئا من موسيقاه وطالت انفقرت على السامع ، حتى
 كاد أن ينسى كيف بدى به وكيف انتهى . والسامع ينتظر في الشعر لإسراعا إلى
 تردد القوافي ، حتى يتحقق النغم الموسيقي الذي هو شرط أساسى في الشعر العربى .
 ويظهر أن الوشاحين قد رغبوا أخيرا فى إظهار البراعة والمهارة فى تعدد الأجزاء ،
 وتكلفوا فى هذا نوعا من الصناعة بعد بهم عن النغم الموسيقي . ولهذا نرجح أن
 تعدد الأجزاء فى القفل الواحد لم يعرف فى العصور الزاهية للموشحات ، وإنما
 جاءت حين دخلت الصناعة والتكلف فى نظمها . وما يقال عن تعدد أجزاء
 القفل يمكن أن يقال أيضا عن تعدد أجزاء البيت الواحد ، فقد ذكر ابن سناء
 الملك أن البيت الواحد قد يكون مركبا من ثلاثة أجزاء وهو الشائع فى
 الموشحات ، وأكثر ما يكون البيت مركبا من خمسة أجزاء . والجزء من البيت
 قد يكون مفردا وقد يكون مركبا من فقرتين أو ثلاث فقر . وهما البيت المكون
 من فقرتين فى كل جزء من أجزائه الثلاثة هو :

أقم	عندى	فقد أن أعكف	بيت
على	خبر	يطوف بها أو طف	
كما	تدرى	هضم الحشى مخطف	

قفل | إذا ماماد فى مخضرة الابراد رأيت الأس بأوراقه قد ماس

وليس من الضروري أن توضع قواعد مضبوطة دقيقة لعدد الأجزاء وما
 يمكن أن تتركب منها ، لأن مرجع كل هذا الذوق العام ومراعاة التردد الموسيقي
 بصورة واضحة للسامع ، يحس معها أنه يسمع شعرا منظوما فيه موسيقى وفيه نغم .
 والمهارة فى تعدد الأجزاء مرجعها ذوق الشاعر وميله الخاص ، مثلها فى هذا مثل
 محاولة بعض الناظمين تشطير بيت أو بيتين من الأبيات القديمة المشهورة فى
 صورة موشح كما فعل ابن بلى فى قول كشاجم :

يقولون تب والكأس في كف أعيد وصوت المثاني والمثالث على
فقلت لهم إن كنت أضرت توبة وأبصرت هذا كله لبدا لي
فجعل ابن بقي هذين البيتين في صورة موشح وقال :

قالوا ولم يقولوا صوابا

أفريت في المجنون الشبا

فقلت لو نويت متابا

والكأس في يمين غزال والصوت في المثالث على لبدا لي

وقول صفي الدين الحلبي من موشح ضمنه بعض أبيات لأبي نواس :

وحق الهوى ما حلت يوماً عن الهوى ولكن نجمي في المحبة قد هوى

ومن كنت أرجو وصله قتلي نوى وأضني فؤادي بالقطيعة والنوى

ليس في الهوى عجب إن أصابني الغضب

حامل الهوى تعب يستغزه الطرب

وقد ظلت الموشحات في القرن التاسع الهجري وما بعده حتى الآن ، مما يتناوله
بعض الشعراء أحيانا في مجال اللهو والمجون أو على الأقل في مجال غير جدي ،
فلا ينظمونها في مدح الملوك أو رثاء العظماء . وجميع من نظموا في الموشحات
بعد القرن الثامن الهجري ، نعدم مقلدين للسابقين من الأندلسيين إذ لا نرى لهم
جديدا في هذا الفن من الشعر ، وإنما يعتمد الناظم منهم إلى موشحة قديمة يعجب
بها ثم ينسج على منوالها .

« ٧ » الزجل

يرى ابن خلدون في مقدمته كيف انتقل النظم من الموشحات إلى الأزجال
فيقول ^(١) « ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته

وتتميق كلامه وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في طريقته بلقنتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابا واستحدثوا فنا سموه بالزجل والنظم فيه على منحاهم إلى هذا العهد ، فجاموا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة ، وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان ، وإن كانت قبلت قبله بالآندلس ، لكن لم يظهر حلاها ، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه ، وكان لعهد المائمين ، وهو إمام الزجالين على الإطلاق . ثم يقول في موضع آخر من نفس الفصل : وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فن العامة بالآندلس من الشعر ، وفيها نظمهم حتى إنهم لينظمون بها في سائر البحور الخمسة عشر ، لكن بلغتهم العامة ويسمونه الشعر الزجلي .

فتحن زى من هذا أن الزجل شعر نظم بلغة العامة ولهجة كلامهم ، لا يراعى فيه قواعد الإعراب ، ولا الصيغ الصحيحة للكلمات ، بل ينظمونه من الكلام الدارج وألفاظ الكلام العادى الذى يدور بينهم في الحديث ، على نحو ما هو شائع حتى الآن في العربية . وقد نظمت الموشحات من البحور القديمة ، ومن أوزان جديدة مشتقة من الأوزان القديمة ، وتشتبك معها في الروح الموسيقى العام الذى ينظم كل كلام منظوم في اللغة العربية . فلهذا الأزجال منذ القرن السادس الهجرى هي لهجات الكلام التى اختلفت بين البيئات في نواح كثيرة من الناحية الصوتية ، وصيغ المفردات ، وتخير الألفاظ . ولهذا يصعب الحكم على تلك الأزجال القديمة والتمييز بين الحسن فيها والقبس ، لبعدها عن زمان هذه اللهجات وبيئاتها . وفى هذا المعنى يقول ابن خلدون : « واعلم أن الأدواق في معرفة البلاغة كلها ، إنما تحصل لمن خالط تلك اللغة ، وكثر استعماله لها ، ومخاطبته بين أجيالها حتى يحصل ملكتها كما قلنا ، في اللغة العربية ، فلا الآندلسي خير بالبلاغة التى في شعر أهل المغرب ، ولا المغربي بالبلاغة التى في شعر أهل الآندلس والمشرق ، ولا المشرقي بالبلاغة التى في شعر أهل الآندلس والمغرب ،

لأن اللسان الحضري وتراكيبه مختلفة فيهم ، وكل واحد فيهم مدرك لبلاغة لغته ، وذائق محاسن الشعر من أهل جلدته « وفي خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم آيات » .

فإذا كان ابن خلدون يرى صعوبة تفهم الأندلسي لأزجال المغربي ، رغم قرب البيئة والمعاصرة ، فكيف بنا نحن الآن ، وقد بعدت بيننا من يبتهم ، وجالت بين لهجتنا ولهجتهم قرون من الزمان ؟ الحق أن دراسة النصوص التي رويت مكتوبة لامتطوقة من الأزجال القديمة أمر ليس باليسير ، بل هو شاق عسير يستلزم بحثا مستقلا ونظرا خاصا ، قد يخرجنا عن هدانا في هذا الكتاب . انظر مثلا إلى قول « مدغيس ، في زجل مشهور :

ورذاذ ذق ينزل وشعاع الشمس يضرب
فترى الواحد يفضض وترى الآخر يذهب
والنبات يشرب ويسكر والغصون ترقص وتطرب
وتريد تجي إلينا ثم تستحي وتهرب

فقد روى ابن خلدون هذا الجزء من الرجل مكتوبا هكذا في رسم اللغة الفصيحة ، وهذا الرسم وسيلة ناقصة لتصوير لهجات الكلام في البيئات المختلفة . فلا يدرى القارئ كيف ينطق بالأصوات ، ولا كيف تكون صيغ الكلمات لجهلنا جهلا تاما بما كانت عليه لهجة الخطاب في البيئة الأندلسية . ففي مثل هذا الزجل علينا أولا أن نستنبط وزنه ثم نكيف النطق بالآيات حسب هذا الوزن ، نطيل بعض الأحرف ونقصر أخرى ، نعرب بعض الكلمات ونهمل لإعراب الأخرى ، وأخيرا نغير من صيغ المفردات ونشكلها بحيث يلائم كل هذا ذلك الوزن الذي استنبطناه . وقد يشق مثل هذا العمل في بعض الأزجال حتى يبلغ في بعض الأحيان حد الاستحالة . ففي هذا الزجل نلاحظ بعدد محاولات أن وزنه فيما يظهر قد جاء من مجزوء الرمل . ونرى لصحة النطق به أنه لا بد من تنوين

كلمة « رذاذ » وتحريك آخر الكلمة « دق »، ثم إهمال الإعراب في باقى الكلمات . كذلك لابد من تقصير ألف المد فى كلمة « النبات » وواو المد فى كلمة « الفصون » ، كذلك لابد من سقوط « الدال » فى « تريد » أو التام فى « تيجى » ، وهما صوتان من نوع واحد لا فرق بينهما إلا فى أن الدال صوت مجهور والتاء نظيره المهموس ، لهذا لا يكاد السامع يشعر بشئ حين تسقط إحداهما من النطق . وأخيرا لابد لصحة النطق بهذا الرجل من إطالة حركة حرف المضارعة فى الفعل « تيجى » حتى يصير « تيجى » كما نطق به نحن الآن فى لهجة كلامنا . ومع كل هذا فنسئل نجهل كيف كان الأندلسيون ينطقون بالذال والضاد والقاف والتاء وهى أصوات قد اختلفت لهجات الكلام فى النطق بها ، فى العصر الحاضر ، كذلك سنسئل نجهل كيف كانوا يشكلون حرف المضارعة فى « ينزل ويضرب الخ » وغير ذلك من صفات صوتيه تفرق بين لهجات الكلام ولكن لا أثر لها فى وزن الشعر . لابد إذن من دراسة لهجات الكلام فى كل بيئة من البيئات العربية ، ومعرفة خصائصها الصوتية وطريق النطق بصيغ المفردات وما أصابها من انحراف قبل النظر فى الأزجال القديمة ، حتى يكون حكمنا عليها صحيحا ونطقناها موافقا للنطق الذى شاع أيام نظمها . وما قد يزيد الأمر صعوبة أن تلك الأزجال قد جاءت مكتوبة لا منطوقة فلم نلتقها عن طريق المشافهة ، وإنما وجدناها مرسومة برسم لم يوضع لها وهو رسم اللغة الفصيحة ، ولا زلنا حتى الآن نجد هذه المشقة حتى فى قراءة أزجالنا الحديثة ، حين تكتسب برسم اللغة الفصيحة ، ولا نستعين على تدليل هذه المشقة إلا بالرجوع إلى طريقة نطقنا للكلمات . فالرسم المهود فى اللغة العربية قاصر فى تصوير لهجات الكلام .

أما إذا شئنا دراسة أوزان الأزجال الحديثة فى بيتنا المصرية ، فقد نجد الأمر أيسر وأهون . وليس علينا إلا الرجوع إلى تلك النصوص التى بين أيدينا والتى أجدناها نطقا وألفبا وزنها . وقد رجعنا إلى عدة دواوين من دواوين الأزجال

في عصرنا الحديث ودرسنا أوزانها فلم نجد الأمر على الصورة التي يصورها لنا بعض المؤلفين ، حين يزعمون لنا أن أوزان الأزجال قد تعددت ، وأصبحت بحيث تعييننا عن حصرها ، إذ قالوا لنا إن صاحب ألف وزن ليس بزجال ١١ ويظهر أن هؤلاء المؤلفين لم يحاولوا تقطيع تلك الأزجال لمعرفة ما تنخفض له من أوزان بعضها قديم والآخرى مستحدثة ، ولكنها جميعا يسودها ذلك الروح العام الذي نلاحظه في كل كلام منظوم باللغة العربية ولهجاتها .

(١) فن بين الأوزان التي شاعت في أزجالنا ما يمكن أن يسمى بالرمل التام ، أي ذلك الوزن الأصلي للرمل على حد قول العروضيين :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فقد شاع هذا الوزن في أزجالنا الحديثة . ويمكن أن يقال فيه إن وزن الرمل في الشعر قد لحقته في الزجل زيادة في آخر الشطر ، أحيانا تكون هذه الزيادة عبارة عن حرف ساكن أي أن الوزن يصير :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أو تكون الزيادة عبارة عن مقطع ، فيصير الوزن :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومثل هذه الزيادة بنوعها مما ينسجم مع لهجة الكلام التي تسكن آخر الكلمات وتحل من إعرابها ، فانظر إلى قول القائل :

آه يا خاينه يا لى وقتينى فيكى يوم عرفتك قلت ما حدش شريكى
جيتى قلنى لى العواف قلت يعافيكى واما زادت للأسف معرفتى بيكى
قتى جيتى جوه نايبه زقتينى

هكذا كتب مطلع الزجل في ديوان صاحبه . وربما شق على غير العارف باللهجة الكلام المصرية قراءة هذا الزجل قراءة صحيحة . فإذا حاولنا كتابة الزجل

كما ينطق به أى أن نكتبه كتابة صوتية بقدر الإمكان رأينا على الصورة الآتية :

أَهْ يَخْنِيْنَهْ يَلُوْهْ عَتْنِيْفِيْكَ	يُمِّ عَرَفْتُكَ	قُلْتُ مَا حُدْ	دَشْ شَرِيْكَ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وجاء فى نفس الزجل :

السياسة تخرب الدينسا العمار ما تلاقيشى منها غير بس الدمار
يعنى دى شهتها بلعب القمار شوف ولا حظ حالة الساسة الكبار

لجل ما تصدق بدون ما احلف يمينى

فإذا حاولنا كتابة البيت الأول كتابة صوتية رأينا هكذا :

إِسْسياسة	تخرب دَدِنْ	يَلْعَمَارْ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وقد يكون الزجل مكونا من الرمل التام ، الذى تحدثنا عنه ومن مجزؤه

ثم تفعيلة واحدة من تفاعيل هذا الوزن ، مثل قول القائل :

حق شقة عيش باعشاق الجريده أصل محسوبكم مفلس ع الحديد
يعنى أفضل ع الحلالادى ؟ مين يحل المشكلادى ؟

فى الحقيقة الأزمة دى يظهر عنيده

والجيوب نفدت على السكة الجديده

ع الإمام

فالبيت الأول من هذا الزجل من الرمل التام ، والبيت الثانى من مجزوء

الرمل . وحين تصور البيت الثانى كما ينطق به نراه يكتب هكذا :

يَعْنَا فَضْلْ	عَلْ حَلَادَى	مِنْ يَحْلَلِيْكَ	مَشْكَلَادَى
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

وفي بعض الأحيان نرى أن مجزوء الرمل في الأزجال تصير فيه فاعلاتن الثانية ، فاعلان ، مثل :

كان زمان تقدر تحمرق كنت باتكلم معاك
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(٢) الوزن الثاني للأزجال هو وزن البحر البسيط ، ويكاد يكون مقصورا على ما نسميه بالمواويل . ويحىء في الأزجال على نوعين : نوع اعترف به أهل العروض في أواخر الآيات وهو ما ينتهى شطره بوزن « فاعل » بدلا من « فاعلن » ، أما الثاني فينتهى الشطر فيه بوزن « مفعول » بدلا من « فاعل » .

ومثال النوع الأول قول القائل :

الجزاز دامش كان رخيص له صبحوه غالى

لازم يكون له ثمن يتباع به طوالى
قلو كتب هذا القول كما ينطق رأيناها هكذا :

إجتنز دَمِشْ	كُنْز رَخِصْ	لَهْ صَبْحُوْهْ	غَالِي
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعل

ومثال النوع الثاني قول القائل :

شباننا له ملطوعين عند القهاوى كثير

فحين يكتب هذا القول كما ينطق يصير هكذا :

شَبَانِنَاْهْ	مَلْطُوعِنْ	عِنْدَ الْقَهَاْ	وَكْثِيرْ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	مفعول

ومن خير الأزجال التي جاءت على هذا الوزن قول يريم التونسي :

باناظر الوقف من رب العباد ما تخاف

ولا المحاكم بملك منك الإنصاف

ون كنت آجأزف وأقول إن البعيد خطاف
أطلع أنا المعتدى وأنت من الأشراف

الوقف لك ملكة والعدل عنك غاب لا برلمان يخضعك فيها ولا نواب
عشر سنين ونت تبلى لم حسب حساب والمستحقين وراك ما يلتقوا عيش حاف

وقد يكون وزن الشطر من الزجل عبارة عن نصف شطر من بحر البسيط
أى : مستفععلن فاعلن ، فقط ، غير أن التفعيلة الأخيرة يلحقها دائما زيادة ، أى
أن : فاعلن تصير إما : فاعلان ، أو فاعلاتن . ونجد مثل هذا الوزن كثير
الشيوخ فى أزجالنا الحديثة ، مثل قول القائل :

مش غيب يا بنت البلد لما تسبى الفراخ
لحين يكتب هذا القول كما ينطق يصير هكذا :

مش غيب يبت	تلك بلد	لما تسبى	بافراخ
مستفععلن	فاعلان	مستفععلن	فاعلان

ومثل قول الآخر :

ما بين صليل السيوف وبين دوى المدافع
يكتب كما ينطق هكذا :

مبن صلي	لسيوف	وين دوى	يلمدافع
مستفععلن	فاعلان	مستفععلن	فاعلاتن

(٢) ومن الأوزان الكثيرة الشيوخ فى الأزجال الحديثة ما يمكن أن يسمى
بالمبتدرك التام ، غير أن تفعيلة المبتدرك : فاعلن ، تأتى غالبا فى الزجل على إحدى

صورتين ، فعِلان ، أو ، فَعْلان ، وكلاهما تين الصورتين كثير الشيوخ في الشعر أيضا . فانظر إلى قول القائل :

مش لازم ندخل في شئونهم مادمنا مانفهمش قانونهم
ياخواننا عيب لما نخونهم أهي عمله إن فازوا نشجعهم
وان خسروا عيبه وفي دقونهم

فإذا كتب الشطر الأول كما ينطق به يصير هكذا :

مش لا	زَمْ نَدْ	خَلْ فَشْ	أَنْهُمْ
فَعْلان	فَعْلان	فَعْلان	فَعْلان

وقول القائل :

ياحلاوة الورد على غصونه وحيبي يقطف ويشمه

تكتب هذا :

يَحْلَاوْ	تَلَوَزْ	دَعْلَخْ	صُونْ
فَعْلان	فَعْلان	فَعْلان	فَعْلان

على أن تفعيلة المتدارك قد تأتي في النادر من الأحيان ، فاعْلُ ، بدلا من فاعِلن ، وهو ما لم يقل به أهل العروض مثل قول القائل :

ميت خاطب جولها وخطبوها باشوات وذوات جم طلبوها
لحين يكتب هذا البيت كما ينطق نراه هكذا :

مِتْ خَا	طَبَّ جُلْ	هَوْ خَطَّ	بُوها	بَشَوَتْ	جَمْ طَلَّ	بُوها
فَعْلان	فَعْلان	فَاعْلُ	فَعْلان	فَعْلان	فَاعْلُ	فَعْلان

وقد يحى المتدارك مجزوءا مثل قول القائل :

أنا ساكت مش راضي يادللع أتكلم
ع الحاضر والماضي ومصير ومعلم

لحين يكتب البيت الاول كما ينطق نراه هكذا :

أَنسَا	كُتْ	مَشْ	رَاضِي	يَدْلَعْ	لَعْ	أَتْ	كَلَم
فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ

وكثيرا ما يجيء مجزوء المتدارك وفي آخره زيادة مثل :

دَلُونِي	كَانَ	عَلَى	وَاحِدٍ	مَعْرُوفَةٍ	لُوجْهِ	اَللّٰهِ
دَلُونِي	يَا	هَوَاهُ	عَلَى	مَيْتٍ	خَدَّ	شَيْءٍ فِي التَّرْبَةِ مَعَاهِ

لحين يكتب البيت الاول كما ينطق يصبح هكذا :

دَلُّوْا	نَكْمَنَ	عَلَوْا	وَاحِدٌ	مَعْرُو	فُلُوجْ	هَيْكَلَاهُ
فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ

فالشطر الاول زيد فيه مقطع ساكن والشطر الثاني زيد فيه حرف فقط .
وكثيرا ما يجيء نصف المتدارك كشطر ثان في بيت شطره الاول من وزن
آخر غير معروف عند أهل العروض هو :

مُسْتَفْعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ
----------------	----------	----------

مثل قول القائل :

مَالِ	الْبَلَدِ	حَالُهُ	مَشْقَلْبٌ	جَوْهٍ	مُطَلَبٌ
-------	-----------	---------	------------	--------	----------

فحين يكتب هذا البيت كما ينطق يصير هكذا :

مَالِ	الْبَلَدِ	حَالُهُ	مَشْقَلْبٌ	جَوْهٍ	مُطَلَبٌ
مُسْتَفْعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ	فَعَلْنَ

وكثيرا ما يجيء هذا الوزن وقد زاد فيه حرف مثل قول القائل :

فَاتِ	زَى	غَيْرِهِ	مِنَ	الْأَيَّامِ	لَا	قَصْرَ	وَلَا	طَالَ
-------	-----	----------	------	-------------	-----	--------	-------	-------

لحين يكتب نراه هكذا :

فَتَنَزَىٰ يَغِي | رَمَنَنْكَ | أَيَّامٌ | لَقُصْرٌ | وَأَطَالُ
مُسْتَفْعَلُنْ | فَعَلَنْ | فَعْلَانُ | فَعِلَانُ | فَعِلَانُ

ومثل هذا قول القائل في مناسبة سياسية :

ما قلت لك إن الشطار باعنين
يهددوننا بضرب النار
فاكرينا نخاف .

وقد يجيء الزجل من وزن نصف المتدارك وحده ، وحينئذ قد نراه وقد
زاد مقطعا ساكنا مثل قول القائل :

الشمع مولع ليلة رمضان

فحين يكتب كما ينطق نراه هكذا :

إِشْتَمُ | عَمَمُولِع | لَيْلَتُ | رَمَضَانُ
فَعْلَنْ | فَعْلَانُ | فَعِلَانُ | فَعِلَانُ

أما ذلك الوزن الغريب الذي لم يشر إليه أهل العروض ، فهو من أهم خصائص
أوزان الأزجال الحديثة ، لكثرة شيوعه فيها ، سواء جاء مع نصف المتدارك كما
ذكرنا آنفا ، أو جاء وحده مثل قول القائل :

والمهر قلت دا أمر بسيط إن شا الله تدفع نص ريال

فحين يكتب كما ينطق يصبح هكذا :

وَلَمَّهَرِ قُلْ | تَدَامُ | رَبِّسِيْطُ | إِنْتَشَكَا تَدُ | فَعُ نَصْ | صِرِيَالُ
مُسْتَفْعَلُنْ | فَعْلَنْ | فَعِلَانُ | مُسْتَفْعَلُنْ | فَعْلَنْ | فَعِلَانُ

ويلاحظ هنا أن الوزن قد أضيف إليه حرف ساكن .

(٤) وبما يشيع في أوزان الأزجال الحديثة وزن يمكن أن يسمى بمجزوء
الرجز مثل القائل :

والأرض لو جالها المطر بالطبع تبق مرحلة
فحين يكتب هذا البيت كما ينطق يصبح هكذا :

ولأرض ضلّو	جكك مطر	بططشع	قمر حلقه
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

وقد يزيد هذا الوزن حرفاً ساكناً مثل قول القائل :

والوادي دهو	لو يتوجد	اللي يلاقه	ياخذ ريال
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

ومثل هذا قول القائل :

مسكين يا قلبي بلوتك جت لك من الغيد الملاح

وقد يكون وزن الزجل عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل بحر الرجز ،
ويغلب أن تكون فيها زيادة مثل قول القائل :

مالك ومالي	تعب عليه
اشفق بحالي	يا نور عينيه

فحين يكتب كما ينطق نراه هكذا :

مالك ومالي	تعب عليه
مستفعلن	مستفعلن
اشفق بحالي	يشر عينيه
مستفعلن	مستفعلن

فترى الزيادة هنا عبارة عن مقطع ساكن ، أما زيادة حرف ساكن فثالها

قول القائل

زاروا البلاد	من عهد عاد
مستفعلن	مستفعلن

وقد يجيء الزجل بعض أشطره من مجزوء الرجز ، والبعض الآخر كل شطر فيه عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل هذا البحر مثل قول القائل :

أشكى لمن نار الهوى
قلبي أنكوى
فحين يكتف هذا كما ينطق زواه هكذا :

أَشْكِي لِمَنْ | نار الهوى
 مستغفلن | مستغفلن
 قَلْبِي انكوى
 مستغفلن

(هـ) ومن الأوزان التي جاءت في الأجزاء الحديثة ولكنها قليلة الشبوع نسبياً ما يمكن أن يسمى بالسريع مثل قول القائل :

عمری ماشفتش حد خاب زینا الجهل شاع فینا یزاد الفساد
قربنا ننسی من الضلال ربنا خایف لیغضب ربنا ع البلاد

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق يصير هكذا:

عمرى مشفق تش حد دخب زينا الجهل شع فيناوزا دلفساد
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان

ويلاحظ هنا أن الشطر الثاني قد زاد فيه حرف ساكن وهو مقبول في أوزان الأشعار.

(٦) وهناك وزن آخر يمكن أن يسمى بالمتقارب مثل قول القائل :

وما تنفع وتسكت ضروري الخناقة
شغلت الدوائر شغلت الصحافة

فحين يكتب البيت الأول كما ينطق نراه هكذا :

مُتَقَنِّعٌ | وَتَسْكُتُ | ضَرُورٌ | خُنَاقَةٌ | وَلَا زَمَ | تَأْبَسُ | عَوَيْدُكَ | زَمَانٌ
فَعُولٌ | فَعُولٌ | فَعُولٌ | فَعُولٌ | فَعُولٌ | فَعُولٌ | فَعُولٌ | فَعُولٌ

(٧) ومن الأوزان النادرة في الزجل ، المرح ، مثل قول القائل :

أحبك لو تزيد ثقلك وأثقل لمسا تهواني
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(٨) كذلك جاءت بعض الأزجال من وزن المجتث مثل قول القائل :

الموجه فضلت تشاغله وهو ثقلان عليها
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

هذه هي الأوزان التي عثرت عليها في ثنايا عدة دواوين من الأزجال الحديثة ، وهي ترينا بوضوح أن الذين قالوا إن صاحب ألف وزن ليس بزجال قد بالغوا في هذا مبالغة تؤيس من يريد البحث في أوزان الأزجال ، ولكن الأمر أيسر وأهون مما تصوروا ، فأوزان الأزجال لا تزيد على الأوزان المعهودة في الشعر العربي إن لم تقل عنها . حقا إن الأزجال مثلها مثل الموشحات قد اشتملت على أوزان لم يشر إليها أهل العروض ولم ترد في الشعر العربي ، كذلك تضمنت في بعض الأحيان مزجا من أكثر من وزن واحد ، ولكننا حتى في هذا نلاحظ دائما انسجاما بين الأوزان الممزوجة في الزجل الواحد .

أما من ناحية القافية فقد شابهت الأزجال الموشحات في التنوع والتغير ، غير خاضعة في كل هذا إلى قواعد خاصة لا يحيد الناظم عنها ، بل مرجع كل ذلك إلى تفنن الناظم ورغبته في إظهار المهارة والبراعة في النظم ، فليس لدينا تقاليد توضح عليها الناظمون للأزجال . ولا يبعد الأمر أن يكون مجرد تقليد الناظمين بعضهم لبعض مع مراعاة النغم الموسيقي في كل حالة . والذي يميز الأزجال من الموشحات هو اللغة وحدها ، غير أننا نلاحظ أن الزجل حين ينظم على وزن من أوزان الشعر يكثر أن يراعى الناظم في نظمه زيادة مقطع أو جزء من مقطع على كل شطر . ومثل هذه الزيادة تلائم ما تميل إليه لهجة الكلام من تسكين أو إعراب الكلمات والتخلص من إعرابها .

الفصل الثامن

القافية

ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأَيَات من القصيدة . وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية . فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرُق الأذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن . وقد حاول أهل العروض تحديد القافية واتخذوا لذلك تعريفا لا يخلو من الصنعة والتكلف . ومن الواجب ألا تتحدد القافية في أطول صورها ، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور ، وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه . فمن السهل أن نقول إن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأَيَات ، وليس من السهل أن نزعم أن عدد أصواتها لا يزيد عن قدر معين ، لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسف لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المسكرة قافية . وعلى قدر الأصوات المسكرة تم موسيقى الشعر وتكمل . وقد عد القدماء كثرة الأصوات المسكرة براعة في القول ، لولا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من تسكلف أخرجهما عن حسن القول . يجب إذن ألا نجعل كثرة الأصوات المسكرة هدفا الوحيد في نظم الشعر مضحين من أجله بالأخيلة والمعاني كما فعل بعض هؤلاء المتأخرين .

استمع إلى قول أبي العلاء :

يخلدن الإيمان نضاد صوغ فهل تلك الشخوص مخلدات ؟

تقلدت المآثم باختيار أو انس بالفريد مقلدات
إذا عوتين في جنف وظلم أبت إلا السكوت مبلدات
يفادرن الجليد قرين ضعف صواب للتدى متجلدات
لقد غابت أحاديث البرايا شكول في الزمان مولدات

* * *

فأبو العلاء قد أكثر في هذه الآيات من عدد الأصوات المكررة في أواخرها
وزاد بهذا في موسيقاها ، وإن أخل التزامها بالمعنى في بعض الأحيان .

الروى : وأقل ما يمكن أن يراعى تكرره ، وما يجب أن يشترك في كل قوافي
القصيدة ذلك الصوت الذى تبنى عليه الآيات ويسميه أهل العروض بالروى .
فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر
الآيات . وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية
حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية . وقد بنى شوقي البيهقي التالين من قصيدته
في انتحار الطلبة على أصغر صورة من صور القافية :

راحلا في مثل أعمار المنى ذاهبا في مثل آجال الزهر
هاربا من مساحة العيش وما شارف الغمرة منها والغدر

* * *

وهذا الروى هو صوت تنسب له القصائد أحيانا ، فيقال سينية البحرى
وهمزة شوقى إلى غير ذلك مما تعارف عليه الأدباء واصطلحوا عليه . وذلك
لأنه أقل قدر يجب التزامه في أواخر الآيات ولا يكون الشعر مقفى إلا به .
ويقال لذلك إن روى البيهقي السابقين هو حرف الراء وإن القصيدة رائية .

ونحن حين نستعرض الشعر العربى قديمه وحديثه نلاحظ أن معظم حروف
الهجاء مما يمكن أن يقع رويا ، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها . فوقع الراء

رويا كثير شائع في الشعر العربي ، في حين أن وقوع البطاء قليل أو نادر . ويمكن أن نقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

١ - حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي : الراء . اللام . الميم . النون . الباء . الدال .

ب - حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : التاء . السين . العاف . والكاف . الهمزة . العين . الحاء . الفاء . الياء . الجيم .

ج - حروف قليلة الشيوع : الصاد . الطاء . الهاء .

د - حروف نادرة في مجيئها رويا : الذال . الثاء . الغين . الخاء . الشين . الصاد . الزاي . الظاء . الواو .

ولا تميز كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تميز إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة . فالذال مثلا تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير بل ربما قل عن العين ، و الفاء ، ومع هذا فجاء الذال رويا يزيد كثيرا عن مجيء كل من العين والفاء . وليست تتطلب « الزاي » جهدا عضليا يبرر ندرة ورودها رويا . والله در أبي العلاء إذ يقول في مقدمة لزومياته « فأما المتقدمون فقلبا ينظمون بالروى حروف المعجم لأن ما روى من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئا عن الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم ، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روى بني على الصاد ولا الصاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن ، وهذا شيء ليس يخفى ، والمحدثون أكثر تحققا بالنظام ، لأن فيهم قوما مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة كدواوين كثيرة من أشعار العرب . وهذا أبو عباد وله شعر جم ولا أعلم فيما روى له شيئا على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذا لم يثبت في أكثر النسخ . »

ومن الحروف المتقدمة ما اشترط فيها شروط حين تقع روياء مثل :

التاء . الكاف . الهاء . الميم .

التاء : يرى أهل العروض أنه يحسن فيها ألا تكون تاء تأنيث ، وذلك بأن تكون أصلاً من أصول الكلمة أو جزءاً من بيتها لا تفرق عنها ، كما نرى في قول البارودي :

سمع الخليل تأوهي فتافتا	وأصابه عجب فقال من الفتي
فأجبتني إني امرؤ لعب الأسمى	بغواده يوم النوى قششتنا
انظر إلى تجدد خيالها باليسا	تحت الثياب يكاد ألا ينعتا
قد كان لي قلب أصاب سواده	سهم لطرف فافر ففته تتسا
تبع المسوى قلبي فمام وليته	قبل التوغل في البلاء تثبتا

* * *

على أن الشعراء قد استساغوا وقوع تاء التأنيث روياء حين تسبق بألف مد ، وقد كثر هذا في أشعارهم القديم منها والحديث ، وذلك كقول الجارم ، في العيد المثنوي لوزارة المعارف :

أخرج الروض أطيب الثمرات	هات ما شئت من قريضك هات
زهرات تتيه بالغصن زهواً	وغصون تتيه بالزهرات
صيرت صفحة الرياض سماء	وتجنت فيها على النيرات
لم تفارق كما مها وشذاهها	ينشر الطيب في جميع الجهات

* * *

ويلاحظ أن القصائد التي من هذا النوع قد تشتمل مع تاء التأنيث على نوع آخر من التاء ، كما في البيت الأول من قصيدة الجارم .

أما تاء التانيث التي لا تسبق بألف مد فقد عدّها الشعراء روياء ضعيفا بنفسه ،
ولا بد من تقويته بإشراك حرف آخر مع « التاء » ، حتى لا يكون ما يتكرر
في أواخر الأبيات مقصورا عليها . وقد كان القدماء يلتزمون مع التاء حرفا آخر
في غالب الأحيان يتكرر معها في كل أبيات القصيدة ، ففي قول كثير عزة :

خليلي هذا ربيع عزة فاعقلا قلو صيكا ثم ابكيا حيث حلت

قد التزم الشاعر « اللام » ، المشددة قبل « التاء » ، إلى آخر القصيدة . وقد
فعل الأعشى مثل ذلك فقال :

فدى لبي ذهل بن شيان ناقي وراكبها يوم اللقاء وقلّت
هم ضربوا بالحسنو حسنو قراقر مقدمة الهامز حتى تولّت

والكن الشنفرى الأزدي لم يلتزم مثل هذا في قصيدته التي مطلعها :

أرى أم عمرو أزمعت فاستقلت وما ودعت جيرانها إذ تولّت

فقد جاء في هذه القصيدة التي عدتها ٣٦ بيتا ما يقرب من نصف أبياتها لم
تلتزم فيها اللام قبل التاء . وكذلك لم يفعل بعض الشعراء الاسلاميين مثل
ميار الديلمي في قوله :

ما أنبكرت إلا البياض فصدت وهى التى جنت المشيب هى التى
غراء يشعف قلبها فى نحرها وجينها ماساني فى لقي

وقوله :

أهفو لعلوى الرياح إذ جرت وأظن رامة ، كل دار أقفرت

ويشوقني روض الحى متنفسا يصف الترائب والبروق إذا جرت
متعللات بعد طارقة النوى أو أبرأت داء الجوى أو علكت

* * *

والعبرة هنا بنطق التاء ، إذ لا تعد تاء التأنيث تاء في موسيقى الشعر إلا إذا
نطق بها كما تنطق التاء ، أما تلك التى بنطق بها دهاء ، فى حالة الوقف فينظر إليها
فى روى دهاء .

الكاف :

قد تكون الكاف وكافا ، للخطاب ، أى ذلك الضمير المتصل . فإذا اتخذت
رويا فى قصيدة من القصائد حسن فيها أحد أمرين :
أ - أن يسبقها حرف مد مثل قول الجارم :

مالى فتنت بلحظك الفتاك وسلوت كل مليحة إلاك
يسراك قد ملست زمام صباي ومضيتى وهداى فى يمناك
فإذا وصلت فكل شئ باسم وإذا هجرت فكل شئ باكى
هذا دى فى وجنتيك عرفته لا تستطيع جوده عيناك
لو لم أخف حر الجوى ولهيه لجمعت بين جوانحي مشواك

* * *

وكقول شوقى فى نكية بيروت :
بيروت يا راح التزيل - وأنسه يمضى الزمان على لا أسلوبك
الحسن لفظ فى المدائن كلها ووجدته لفظا ومعنى فىك
نادمت يوما فى ظلالك فتية وسعوا الملائك فى جلال ملوك
ينسون حسنا عصابة وجلت حتى يكاد يجلت بفديك
تاه ما أحدثت شرا أو أذى حتى ترعى أو يراع بنوك

* * *

ب - أن يلتزم الحرف الذى قبلها كقول العقاد تحت عنوان « تكين » ،

تبكين ! والهف الغواد يذيه ذاك الحنين يذوب في خديك
أبراك باكية وأنت ضياؤه ونعيم عيشى كله بيدك
وعزبة تلك الدموع فليتها يقنو قطيرتها نظم سليك
للاآت ثم يدى بأكرم جوهر من عطف قلبك فاض من عينيك

وفي كلنا الحالين تم الموسيقى وتحسن . ونلاحظ أن «الكاف» في هذا النوع من القصائد لا تكون دائما للخطاب ، بل تشترك معها الكاف التي هي أصل من أصول الكلمة والتي هي جزء من بنيتها ولا تفرق عنها ، مثل كلمة «باكي» في شعر الجارم وكلمة «ملوك» في شعر شوقي .

على أن من الشعراء المحدثين من لم يراعوا شروط كاف الخطاب حين تكون روياء . ولا شك أن موسيقى القافية حينئذ تكون ناقصة ، وذلك كقول حافظ يتغزل في ملبح ويعرض باحتلال الانجليز :

ظلي الحمى باقه ما ضرّكا إذا رأينا في الكرى طيفكا
وما الذي نخشاه لو أنهم قالوا فلان قد غدا عبدكا
قد حرموا الرق ولكنهم ما حرموا رق الهوى عندكا
وأصبحت مصر مراحا لهم وأنت في الأحشامراح لك
ما كان سهلا أن يروا نيلها لو أن في أسيافنا لحظكا

هذا ويندر أن نجيء «الكاف» التي ليست للخطاب روياء في كل أبيات القصيدة ، وذلك لفلة شيوعها في أواخر كلمات اللغة . والذي يحدث عادة أن تشتمل القصيدة التي رويها «كاف» لغبر الخطاب ، على كاف الخطاب في بعض أبياتها .

الميم :

يحمسن في الميم حين تقع روياء ألا تكون جزءا من ضمير ، كما في الضمير الذي

المشي والجمع . على أن يجيء مثل هذه الميم وحدها في روى الشعر لا يكاد يتصور ، وإنما يكون ذلك في البيت أو البيتين . أما أن تكون كل أبيات القصيدة مختمة بمثل هذه الميم ، فلا يكاد يقع في شعر الشعراء . وإنما الذي يحدث عادة أن تفحم مثل هذه الميم في ثنايا قصيدة رويها الميم ، الأخرى التي هي جزء من بنية الكلمة كما في قول حافظ تحت عنوان ذكرى شكسير :

يحييك من أرض السكناة شاعر	شفوف بقول العقيرين مفرم
ويطريه في يوم ذراك أن مشت	إليك ملوك القول عرب وأعجم
نظرت بعين الغيب في كل أمة	وفي كل عصر ثم أنشأت تحكم
فلم تخطئ المرمى ولا غروا نذنت	لك الغاية القصوى فإنك ملهم
أفق ساعته وانظر إلى الخلق نظرة	تجدم - وإن راق الطلاء - همهم

فإذا تصادف أن جاء الروى تلك الميم التي هي جزء من الضمير وحدها ، حسن أن يلتزم معها الحرف الذي قبلها .

الهاء :

لا تكون الهاء رويًا إلا إذا توفر فيها أحد شرطين :

١ - أن تكون أصلا من أصول الكلمة وجزءا من بنيتها ، وإن كان يجيء هذا النوع من القصائد قليل الشيوع في الشعر العربي . وذلك لأن ورود الهاء في أواخر كلمات اللغة العربية قليل غير شائع ، مثل قول الجارم :

أبصرت أعمى في الضباب بلندن	يمشى فلا يشكو ولا يتأوه
فأتاه يسأله الهداية مبصر	حيران يخط في الظلام ويعمه
فاقناده الأعمى فسار وراه	أنى توجه خطوه يتوجه
وهنا بدا القدر المعربد ضاحكا	ومضى الضباب ولا يزال يقهقه

ب — أن يسبقها حرف مدّ ، مثل قول حافظ تحت عنوان «وداع الشباب»
 كم مرّني فيك عيش لست أذكره ومرّني فيك عيش لست أنساهُ
 ودعت فيك بقايا ما علقت به من الشباب وما ودعت ذكراه
 أهفو إليه على ما أفرحت بكدي من التباريح أولاه وأخراه

وكقول العقاد :

في حبة القلب نار قد تجلّلتها ساقى الرماد فن ذا سوف يذكها
 مرت بها صور شتى فاحفلت شيئا بهن ولا افترت حواشيها
 هبني ساوت أحبائي فهل عشيت عيني فليست ترى شيئا مآقيها ؟

* * *

وقد عبر عن هذا الشرط أهل العروض فقالوا : إذا سكن ما قبل الهاء ، ا
 وكان من الواجب أن ينصوا بوضوح على أن « الهاء » لا تحسن في الروى إلا
 إذا سبقها حرف مدّ . قارن مثلاً بين :

لا يرعاهُ = لا ينساهُ

لترى انسجام العبارتين في الموسيقى . ثم قارن بين :

« لم يعلمه » و « لم يعرضه »

فرغم أنه قد سكن ما قبل الهاء في هاتين العبارتين لانكاد نحس فيهما بموسيقى
 القافية . فليس يكنى سكون ما قبل الهاء لجعلها رويًا .

أما تلك « الهاء » التي ليست أصلاً من أصول الكلمة وليست مسبوقه بحرف
 مدّ ، فلا يصح اعتبارها وحدها رويًا ، وإنما الواجب أن يشرکہا الحرف الذي
 قبلها ، ويرى أهل العروض أن هذا الحرف هو الروى وإليه تنسب القصيدة ،

وأن « الهام » هنا « وصل » أى تكلّة اللقافية فى مثل هذا النوع من القصائد ،
كقول العقاد تحت عنوان « الزمار » :

أيها المستعبد صوتنا شجيا حسب هذا الفؤاد رجع حنينه
نفثات الزمار تذكى أواراً رابنى طول برده وسكونه
وكأن الزمار يذكر عهداً كان همس الصبا نجى غصونه
علوه - وما به من غرام - أنه الوجد صفوه وحزينه

* * *

وكقول شوقى فى زلزال طوكيو :

قف ، بطوكيو ، وطف على بوكاهامه وسل القريتين كيف القيامه
ذات الساعة التى أنذر النسا من وحلت أشراتها والعلامه
قف تأمل مصارع القوم وانظر هل ترى من ديار عاد دعامه
خسفت بالمساكن الأرض خسفاً وطوى أهلها بباط الإقامه

* * *

وكقوله فى ذكرى كارنارفون :

فى الموت ما أعيا وفى أسبابه كل امرئ رهن بطنى كتابه
أسد لعمرى من يموت بظفره عند اللقاه كمن يموت بناه

* * *

فليست الهام فى كل هذا روياء ، وإنما الروى ما قبلها ، وقد التزم فى جميع
الآيات ، قصيدة العقاد « نونية » ، وقد التزم النون فى كل أبياتها .

وقصيدة شوقى فى زلزال « طوكيو » « ميمية » وقد التزم الميم فى كل أبياتها ،
وقصيدته فى ذكرى « كارنارفون » « بائية » ، والتزم الباء فى كل أبياتها .
أما السرى فى اشتراط أمرى يجب أن تتوفر فى كل من « التاء » ، و « الكاف » ،

و د الميم ، و د الهاء ، حين تقع روياء ، فهو أنها جميعا قد تقع لواحق للكلمات ولا تكون منها أصلا من أصول الكلمة . وأساس الروي والشعور بموسيقاه مبنى على كونه جزءا من بنية الكلمة . فاللواحق وإن اتصلت بالكلمات نشعر بانفصالها عنها واستقلالها . لذلك أحس الشعراء بوجوب تقوية هذه الصلة ، وذلك بأن نشرك معها أصلا من أصول الكلمة أو نسبها بحرف مد . وحرف المد كما نعرف بعد بمثابة الاشتراك في هذا الأصل ، إن لم يكن أقوى منه وأوضح في السمع . فالترام د الباء ، في قصيدة شوقي السابقة قد قوى من د الهاء ، وجعل من الاثنين متعاضدين ، ذلك الانسجام الموسيقي الذي تتطلبه في القافية . كذلك التزام د ألف المد ، قبل د الهاء ، في قصيدة العقاد ، يترك في آذاننا نفس الأثر إن لم يكن أقوى منه ، كما سنعرف فيما بعد .

هل تكون حروف المد روياء ؟

يقول أهل العروض إن حروف المد التي هي أصل من أصول الكلمات ، وجزء من بنيتها يصح أن تجيء روياء في الشعر العربي . وعلى هذا إذا اختتمت الأبيات بأمثال الكلمات :

يدعو . . يسمو . . يعلو . . يدنو

اعتبرنا الواو هي الروي وسميت القصيدة «واوية» ، وإذا اختتمت بأمثال الكلمات :

يرى . . يجرى . . يهدى . . يكي

اعتبرت الياء هي الروي ونسبت إليها القصيدة . وإذا اختتمت بمثل الكلمات :

دنا . . سعى . . عفا . . رى

اعتبرت الألف روياء ونسبت لها القصيدة .

وفي الحق أنه ليس هناك ما يمنع من وقوع حروف المد روياء ، لأنها تقوم

مقام الحروف الأخرى وتودى الغرض الموسيقى منها ، بل ربما كانت أقوى وأوضح في السمع . ولكن الذى قد يضعف من اعتبارها رويًا ، ويقتل من موسيقاها في أسماعنا ، طبيعة القافية العربية ومجيتها متحركة الروى في غالب الأحيان . فإذا كنا قد تعودت أن نسمع بعد الروى حركة . وحركة الروى قد تكون ضمة ، وقد تكون كسرة ، وقد تكون فتحة ، وقد اعتبرت هذه الحركة في الوزن الشعرى بمثابة حرف مدّ . فإذا كان البيت مثل :

هكذا الدهر حالة ثم ضدّ مالحال مع الزمان دوام
اعتبرنا الضمة التي على الميم بمثابة واو المد . والشاعر في مثل هذه الحالة قد يجعل بيتًا من أبيات مثل هذه القصيدة ينتهى بكلمة « قاموا » التي ولى الميم فيها واو الجماعة ، وهو واثق أن موسيقى القافية لا تتأثر بمثل هذا أى نوع من التأثر . كذلك نرى « شوقى » في نهج البردة يجمع بين كسرة الروى والياء الأصلية فيقول :

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سقك دمي في الأشهر الحرم
لما رنا حدثنى النفس قائلة يا ورح جنبك بالسهم المصيب رمي

واعتبر « الياء في كلمة « رمى » معادلة للكسرة التي هي حركة الروى . أما الفتحة التي يشكل بها الروى فواضح أننا ننظر إليها كأنما هي ألف مد ، بل إننا في كتابة الشعر نرمز لها بألف المد .

تلك هي الاعتبارات التي يمكن أن تضعف من الاختصار على حرف المد ، كروى في القصيدة . لأن ما يقرب من ٩٠٪ من الشعر العربي جاء بحرك الروى . فالأذن قد ألفت أن نسمع بعد الروى شيئًا آخر وهو ما لا يتأتى مع حروف المدحين تقع رويًا . على أن القصائد التي تنتهى بواو مدّ أو ياء مدّ وكلاهما أصل من

أصول الكلمات ، نادرة في الشعر العربي . أما تلك التي تنتهى بألف المد التي هي جزء من بنية الكلمة فقد رويت بكثرة في الشعر القديم والحديث . وقد سماها القدماء : المقصورات ، فيقال مقصورة ابن دريد مثلاً .

ومطلع مقصورة ابن دريد هو :

لما ترى رأسى حاكى لونه طرة صبح تحت أذيال الدجى

وقد روى ابن الأنبارى أن مطلع هذه المقصورة هو :

شرد عن عيني الكرى طيف سرى من أم عمرو في غياهب الدجى
أما المحدثون من الشعراء فلا يكادون ينظمون قصائد فيها الروى واو المد أو
يام المد . ولكنهم نظموا أحياناً قصائد رويها ألف المد مثل قول حافظ يعاتب
بعض أصحابه :

تناهيت عنكم فحلت عرا	وضاعت عهود على ما أرى
وأصبح جبل اتصال بكم	كخيط العزالة بعد النوى
وقد زال ما كان من ألفة	وود زوال شهاب الدجى

وكقول البارودى :

هجرت ظلوم وهجرها صلة الأسى	ففى تجرد على المنيم بالفا
جزعت لراية المشيب وما درت	أن المشيب لبيب نيران الجوى
ولوت بوعذك بعد طول ضمانه	ومن الوعود خلافة ما تقتضى

وكقول العقاد تحت عنوان « الثلج والنار » :

جانب الثلج على النار طنى عجب أمرك يا هسدا الثرى

هذه الدنيا التي نعيشها بدعة ، أم هكذا كل الذي
قمت تلجأ ونارا فاعتدى جانب الثلج عليها وطما

* * *

على أن حافظ فيما يظهر قد أحس بضعف الموسيقى في مثل هذا الروى ،
فنظم قصيدة أخرى التزم فيها ما قبل ألف المد ، وتلك هي التي جعل عنوانها
« نادى الألعاب الرياضية » ، والتي بدأها بقوله :

بنادى الجزيرة قف ساعة وشاهد بربك ما قد حوى
ترى جنة من جنان الريح تبدت مع الخلد في مستوى

* * *

ثم استمر يلتزم الواو قبل ألف المد في حوالى ٢٣ بيتا من القصيدة بعدها ،
التزم « اللام » ، فقال .

فياناديا ضم أنس القديم وهو الكريم وقيت البلى
ليالك أنس جلاها الصفا فأسرت إليك وفود الملا

* * *

وهكذا استمر يلتزم « اللام » ، قبل ألف المد في حوالى ١٥ بيتا أخرى من
نفس القصيدة ، بعدها التزم « الهاء » ، في ١١ بيتا ، وأخيرا التزم « الدال » ، حتى
آخر القصيدة . ولبت الشعراء المحدثين يراعون في نظمهم ما راعى حافظ في
هذه القصيدة حتى تم للشعر موسيقاه ، ولا يلتبس على السامع حرف المد بحركة
الروى .

حركة الروى

يجب الروى في الشعر العربى متحركا أو ساكنا . وقد قسم القدماء القافية
تبعاً لذلك إلى قسمين :

(١) مطلقة : وهى التى يكون فيها روى متحركا

(٢) مقيدة : وهى التى يكون فيها الروى ساكنا

ومثال الأولى قصيدة شوقى فى نهج البردة :

ريم على القاع بين البان فالعلم أحل سفك دى فى الأشهر الحرم

ومثال الأخرى قصيدته فى انتحار الطلبة :

ناشئ فى الورد من أيامه حسبه الله أبالورد عثر

...

وهذا النوع الثانى من القافية قليل الشيوع فى الشعر العربى لا يكاد يجاوز

١٠٪ . وهو فى شعر الجاهليين أقل منه فى شعر العباسيين ، وذلك لأن الغناء

فى العصر العباسى قد التأم مع هذا النوع وانسجم . بل لا يزال الملهن فينا يرى

مثل هذه القافية أطوع وأيسر فى تلحين أياها .

وتكثر هذه القافية فى بحر الرمل بنسبة تفوق أى بحر آخر . وهذا البحر كما

أشرنا آنفا بحر الغناء يؤثره المغنون والملحنون . وقد تجيء هذه القافية بنسب

قليلة فى بحور مثل : الطويل . الرجز : المتقارب . السريع . وتكاد تنعدم فى

البحور الأخرى . ولم تشمل جمهرة أشعار العرب على هذه القافية إلا فى قصيدتين

أولهما للمهلل بن ربيعة ، والأخرى لعلقمة الحميرى ، وكلاهما من بحر السريع .

ويغلب فى مثل هذه القافية أن يسبق رويها بحركة قصيرة ، ويقبل أن يسبق بحرف

مد . ومثال التى سبق رويها بحركة قصيرة قصيدة شوقى فى انتحار الطلبة ، ومثال

التي سبق رويها بحرف مد قصيدة حافظ التى مطلعها :

قضيت عهد حسدائى ما بين ذل واغتراب

...

أما ذلك الروى المتحرك فهو الكثير الشائع فى الشعر العربى . ويلتزم

الشعراء حركته هذه ويراعونها مراعات تامة لا يحددونها مطلقا .

ولقد حدثنا أهل العروض عن عيب من عيوب الشعر سموه «الإقواء»
حيناً ، و «الإصراف» ، حيناً آخر . وقالوا عنه إنه اختلاف حركة الروى وزعوا
أن بعضاً من الشعراء القدماء قد وقعوا فى هذا العيب .

ويروون لهذا قصة عن النابغة الذبياني ويقولون إنه نظم قصيدته التى مطلعها :

أم آل مية رائح أو مغتدى عجلان دازاد وغير مزود
وجعل حركة الروى فى أبياتها السكسرة ، إلا فى بيت قال فيه :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك حدثنا الغراب الأسود

ثم يروون أن النابغة حين ذهب إلى المدينة دفع إليه بعض نقاده بجمارية
غنت أمامه هذه القصيدة وتعمدت أن تظهر الضمة فى كلمة «الأسود» لشعره
بخطئه فى حركة الروى . فتنبه النابغة وحرر البيت حتى صار :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك تنعاب الغراب الأسود
ويروون لحسان بن ثابت قوله :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير
كانهم قصب جفت أسافلهم منقب نفخت فيه الأعاصير

وينسبون شيئاً من هذا لبشر بن أبى خازم . كل هذا يرويه أهل العروض
ويتحدثون عنه . وعندى أنه لو صحت مثل هذه الروايات ، يجب أن تعد خطأ نحويًا
لا خطأً شعريًا . فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية ،
لا يعقل أن يزل فى مثل هذا الخطأ الواضح الذى يدركه حتى المبتدئون فى قول
الشعر ، بله النابغة وأمثاله من شعراء فحول . والذى أرجحه أن النابغة قد نطق
بالببت :

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك حدثنا الغراب الأسود .
وكسر الدال فيه لينسجم مثل هذا النطق مع باقى أبيات القصيدة من الناحية
الموسيقية ، تلك التى يعنى بها الشاعر ويراعيا مراعاة تامة . كذلك لابد أن
«حسان بن ثابت» قد نطق ببيته هكذا :

كأنهم قصب جفت أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير
وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ فى قواعد النحو ، لا فى الموسيقى الشعرية ،
وهو ما يمكن تصوره . وقد تحدثنا فى مجال آخر عن أن الناحية النحوية عند
القدماء كانت مظهرا من مظاهر الفصاحة والمهارة ولم تكن من السليقة اللغوية ،
ولذلك كان بعض الخاصة من العرب يخطئون فيها ^(١) . واحتمال خطأ الشاعر
القديم فى قواعد النحو أقرب إلى العقل من احتمال خطئه فى أبسط قواعد الموسيقى
الشعرية .

وعلى هذا فإسعى بالإقواء أو الإصراف لا وجود له فى الشعر العربى
قديمه أو حديثه . والواجب أن تبحث أمثلة فى شعر القدماء بين شواهد النحو ،
وإلا يعرض لها المتحدثون عن موسيقى الشعر .

وقد اختلف العروضيون مع النحاة فى هذه الظاهرة ، وحاول آخرون
التوفيق بينهم بكلام طويل لا يخلو من التكلف والتعسف . انظر إلى ما رواه
الدمهري فى كتابه : ^(٢) «مقتضى كلام العروضيين فى هذا المقام أن كلمة الروى
تقرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة
روى القصيدة . ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك ، فقد صرح ابن هشام بأن
من جملة المواضع التى يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه
أن كلمة الروى تحرك بحركة القافية ويقدر فيها الحركة التى هى مقتضى العامل للتعذر

لاشتغال المحل بحركة الثقافية عملاً بالموجين .

وحركة الروى قد تكون ضمة كما فى قول شوقي :

يا أخت أندلس عليك سلام هوى الخلافة عنك والإسلام
نزل الهلال عن السماء فليتها طويت وعم العاملين ظلام
أزرى به وأزاله عن أوجه قدر يحط البدر وهو تمام

...

وقد تكون الفتحة ، وهنا ترمز هذه الفتحة ألفا ، مثل قول حافظ فى رثاء

« سعد زغلول » :

إيه ياليل هل شهدت المصايبا كيف ينصب فى النفوس انصايبا
ياغ المشرقين قبل انبلج الصبح أن الرئيس ولى وغايبا

...

وقد تكون كسرة مثل قول « الجارم » فى الإذاعة :

سأرى الهواء سلسكت أى جناح وحلت أى مشارف وبطاح
وبأى ناحية أقت ؟ فإتى ألقاك بين توثب وجماح

...

وتد تعود الشعراء أن يحركوا الفعل المضارع المجزوم والفعل الأمر بحركة

الكسر حين يقعان فى أواخر الآيات مثل قول البارودى :

جاوزت فى اللوم حد القصد فاتتد فلتست أشفق من نفسى على كبدي

وقول شوقي :

فى مهرجان الحق أو يوم الدم مهج من الشهداء لم تتكلم

وقد يأتي بعد حركة الروى « هاء » يسميها القدماء « بالوصل ، أى التكلية .
وهذه الهاء قد تكون ساكنة مثل قول للعقاد فى « المزمارة » :

أيها المستعيد صوتا شجيا حسب هذا الفؤاد رجعت حينئذ
وقد تكون متحركة بالكسر مثل قول شوقي فى ذكرى « كارتارفون » :
فى الموت ما أعيا وفى أسبابه كل امرئ رهن بطل كتابه
أو بالضم كقول البارودى يرثى عبد الله باشا فسكرى :
ألا أبى من كان نورا بجسدا يفيض علينا بالنسيم رواؤه
ثوى برهة فى الأرض حتى إذا قضى لباتته منها دعتة سماءه
أو بالفتح كقول شوقي فى نجاة سعد زغلول من الاعتداء على حياته :
نجى وتمسائل ربانها ودق البشائر ركبانها
وهل فى الجوى قديمها وكبر فى المساء سكانها

...

الحركة التى قبل الروى :

ليس من الضروري أن يسبق الروى بحركة ، بل قد يسبق بسكون . وهنا
لا بد من التزام هذا السكون لأنه جزء من الوزن ونظام توالى المقاطع . والروى
الذى يسبق بالسكون لا يحى . فى القافية المقيدة مطلقا ، أى أن الروى حيثئذ
يجب أن يكون محركا مثل قول البارودى :

ترحل من وادى الأراك بالوجد فبات سقيما لا يعيد ولا يبدى
سقيما تظل العائدات حوانيا عليه ياشفاق وإن كان لا يحدى
يظن به مما أصاب فؤاده وليس به من سوى حرق الوجد

...

فالروى فى هذه القصيدة هو « الدال » ، وهو محرك بالكسرة ومسبوق
بالسكون ، وهذا السكون ملتزم فى كل القصيدة .

كذلك إذا كان الروى مسبوقة بحركة ، التزمت الحركة في كل آيات القصيدة .
ولكن الحركات أنواع منها القصير وهي التي يطلق عليها عادة الحركات كالضممة
والكسرة والفتحة ، ومنها الطويل وهي التي يطلق عليها عادة حروف المد .
ونحن نؤثر أن نطلق عليها جميعا كلمة الحركات ، إذ لا فرق بين الفتحة وألف المد
إلا في الكمية . والفتحة إذا طالت صارت ألف مد ، وكذلك الضمة إذا طالت
صارت واو مد ، والكسرة إذا طالت صارت ياء مد . فالحركة التي قبل الروى
قد تكون :

ا - طويلة (أى ألف مد أو واو مد أو ياء مد) .

ب - قصيرة (أى الفتحة أو الكسرة أو الضمة) .

ولاشك أن التزام حركة بعينها قبل الروى ، مما يكسب القافية نغما وموسيق ،
فقد يسبق الروى بالفتحة وتلتزم هذه الفتحة في كل الآيات ، وقد يسبق الروى
بواو مد وتلتزم في كل الآيات . وهنا نستطيع أن نقول إن موسيقى القافية
أقرب إلى الكمال .

ولكن الشعراء لم يلتزموا هذا في غالب الأحيان . فقد تناوبت الحركات
القصيرة مكان بعضها بعضا ، ولم يجد الشعراء في هذا أى غضاضة ، وتناوبت واو
المد وياو المد مكان أحدهما الأخرى ، ولم يحس الشعراء في هذا بأى غرابة . وألف
المد هي الوحيدة بين الحركات ، التي إذا جاءت قبل الروى التزمت في كل الآيات ،
لأنها أوضح كل الحركات في السمع . ولا بد هنا من الإشارة إلى العلاقة بين
الحركات من الناحية الصوتية ^(١) :

لقد وجد المحدثون من علماء الأصوات اللغوية وجود شبه بين الضمة والكسرة
في طريقة تكون كل منهما وسمى كل منهما صوتا ضيقا ، وذلك لضيق مجرى الهواء

(١) انظر كتاب الأصوات اللغوية ص ١٤٦ .

معهما . وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياه المد ، لأنهما متشابهان في طريقة تكوّنهما . فالسامع قد يخطئ في سماع واو المد وتطرق أذنه كما لو أنها ياه مد . والطفل في مراحل نمو لغته قد يقلب الضمة كسرة أو قد يقلب واو المد ياه مد . فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هي التي تبرز تناوب إحداهما مكان الأخرى .

وقد أحس بعض القدماء بمثل هذا ، فاستحسنوا تناوب الضمة مع الكسرة ، ولم يستحسنوا تناوب إحداهما مع الفتحة . والذي يجب أن نذكره دائماً أن طول الزمن حين ننطق بحرف من الحروف يجعله أوضح في السمع . واحتمال الحيدة عنه وهو واضح في السمع يفجأنا وينبؤ في الأذان ونحس بمثل هذه الحيدة أكثر مما يمكن أن نحس بها مع صوت أقل وضوحاً في السمع . وعلى هذا تكون الحيدة عن التزام الحركة القصيرة قبل الروى أقل قبها منها مع الحركة الطويلة . لذلك لم يلتزم الشعراء الحركة القصيرة قبل الروى ، بل جاءت في أشعارهم وفي أبيات القصيدة الواحدة مرة فتحة ، وأخرى ضمة ، وثالثة كسرة . وليكنهم مع الحركة الطويلة التزموا ألف المد ، وجعلوا التناوب بين واو المد وياه المد لما بينهما من شبه صوتي .

وقد سمي أهل العروض الحركة الطويلة التي قبل الروى بالردف ، وقد سموا القافية حينئذ مردوفة . ومثال القصائد التي سبق رويها بألف مد ، قول حافظ تحت عنوان « اللغة العربية تنمي حظها بين أهليها » :

رجعت لنفسى فاتهمت حصاني	وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني	عقمت فلم أجزع لقول عدائي
ولدت ولما لم أجبد لمرأسي	رجالاً وأكفاء وأدت بنيائي
وسعت كتاب الله لفظاً وغاية	وما ضقت عن آي به وعظاتي
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة	وتلسيق أسنياء لمخترعاتي

ومثال الروى الذى تناوبت قبله واو المد ويا المذ ، قول « غنيم ، تحت عنوان « الهلال الأحمر » :

أهلا بمظلمك السعيد ياغرة العام الجديد
عدو السلام على الروى وانشره خفاق البنود

...

أما القصائد التى سبق الروى فيها بحركة قصيرة ، فنمثل لها بقصيدة شوقى فى « نهج البردة » التى سبق رويها بالفتحة فى غالب الأحيان ، ولكنها اشتملت على آيات فيها الروى مسبوق بالضمة ، وأخرى رويها مسبوق بالكسرة .

- (١) ريم على القاع بين البان والعم . أحل سفك دى فى الأشهر الحرم
- (٢) لقد أنلتك أذنا غير واعية ورب مستمع والقلب فى صمم
- (٣) صلاح أمرك للأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقم

وقد اشتملت هذه القصيدة على ما يقرب من ١٩٠ بيتا ، فيها حوالى ١١٦ بيتا رويها مسبوق بالفتح ، وحوالى ٤٥ بيتا رويها مسبوق بالكسر ، وحوالى ٢٩ بيتا رويها مسبوق بالضم . كل هذا يبين لنا بوضوح أن الشعراء لم يعنوا بالتزام الحركة القصيرة قبل الروى . على أنهم فرقوا فيما يظهر بين القافية المطلقة والقافية المقيدة ، وفرق معهم أهل العروض . فأروا أن التزام الحركة القصيرة قبل الروى فى القافية المقيدة حسن جميل ، وعابوا على لم يراع هذا من الشعراء . وسموا هذا العيب « سناد التوجيه » . على أنهم اختلفوا فيه فذهبوا مذاهب ثلاثة لخصها الدمهري فقال ^(١) : « أحدها للأخفش وهو أنه ليس بعيب مطلقا ، وثانيها للخليل وهو جواز الضمة مع الكسرة وامتناع الفتحة مع أحدهما ، وثالثها للكراع ، وهو أن الجمع بين الضمة والفتحة جائز ولا تأتى الكسرة مع أحدهما » .

ونحن نرى أن رأى الخليل هنا أقرب إلى النظريات الصوتية الحديثة ، وذلك لما بين الضمة والكسرة من وجوه شبه ، فكلاهما صوت ضيق . فإذا كان لابد من المخالفة في الحركة القصيرة التي قبل الروى ، فلتكن هذه المخالفة في صورة تناب بين الضمة والكسرة فقط . والشعر المحسن الحظ قد استحسنا في الأعم الأغلب ، التزام الحركة القصيرة قبل الروى في القافية المقيدة . فإذا كانت فتحة التزموها في كل الآيات ، وإذا كانت ضمة راعوها في كل القصيدة ، وكذلك الحال مع الكسرة فقد التزموها حين ترد قبل الروى في مثل هذه القافية . ولعل السر في هذا أنه إذ لم تلتزم الحركة القصيرة قبل الروى في القافية المقيدة ، ترتب على ذلك أن تصبح القافية في أقصر صورها ، وأن تصبح الأصوات المتكررة قليلة جدا لا تكاد تزيد على الروى ، وفي هذا من ضعف الموسيقى ما فيه .

وقد ذكرنا قبلاً أنه على قدر عدد الأصوات المتكررة في أواخر الآيات ، تتم موسيقى الشعر وتكمل . وقد راعى هذا المحدثون من الشعراء في غالب الأحيان . ويكفي أن نقارن بين قصيدتي شوقي في نهج البردة وانتحار الطلبة ، لنذكر أن «شوقي» في القصيدة الثانية قد التزم حركة واحدة قصيرة قبل الروى* في السكتة الغالبة من الآيات . فعدد أبياتها ٥٧ بيتاً ، منها ما يقرب من ٤٩ بيتاً سبق رويها بالفتح ، وخمسة أبيات سبق رويها بالضم ، وثلاثة أبيات سبق رويها بالكسر . ويمكن أن تعاب مثل هذه الآيات الثمانية على شوقي وأن تدخل في نطاق ذلك العيب الشعري الذي سماه أهل العروض «سناد التوجيه» . وفي رأي أنه يجب التزام مثل هذه الحركة في القافية المقيدة . ولو رجع شعراؤنا المحدثون إلى حاستهم الشعرية وتذوقهم الموسيقى لا تفقوا معنا في هذا الرأي . ولخير للشاعر أن تقل أبيات قصيدته من أن تشتمل مع طولها ، على مثل هذا العيب الموسيقي .

ولو طلب إلينا أن نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقى إلى مراتب ، لقلنا إن هناك مراتب تصاعدية :

(١) تبدأ بالقافية المقيدة التي يسبق رويها بحركة قصيرة ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها ، وتلك هي أقصر صور القافية .

(٢) يليها تلك القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروى ، وربما كانت القافية المطلقة التي لا تلتزم فيها هذه الحركة في مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية .

(٣) يليها القافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروى ، ومثلها في مستوى واحد تلك التي يسبق رويها بواو المد وياه المد مع التناوب بينهما .

(٤) يليها تلك القافية التي يسبق رويها بحرف مد معين يلتزم في كل أبيات القصيدة .

وفيما تقدم من أمثلة ما يوضح هذه المراتب الأربعة . ويحسن أن نشير هنا إلى تلك الحقيقة الصوتية التي يدركها كل من له خبرة بعلم الأصوات اللغوية ، وهي أن حرف المد يتطلب للنطق به زمنا يعادل حرفا من حروف الهجاء مشكلا بحركة قصيرة . أى أن النطق بألف المد مثلا يعادل في الزمن النطق بمقطع مثل « زه أو ه م » ، إن لم تزد ألف المد في زمنها . وعلى هذا فالقصيدة التي يسبق رويها بحرف مد معين مراعى في كل الأبيات ، تعادل في أثرها السمعي تلك التي روعي فيها التزام الحركة القصيرة قبل الروى ، وكذلك الحرف الذي قبل هذه الحركة . ولإدراك هذا علينا أن نقارن بين القصيدتين التاليتين :

١ - قول أبي العلاء :

إن يصحب الروح عقلى بعد مظمنها للبوت عنى فأجدر أن ترى عجبا
وإن مضت في الهواء الرحب هالكة هلاك جسمى فى ربى فواشجبا

ب - قول « حافظ » فى رثاء سعد زغول :

أين سعد ؟ فذاك أول حصل غاب عن صدره وعاف الخطا

لم يعود جنوده يوم خطب أن ينادى فلا يرد الجوابا

* * *

ففي القصيدتين نلاحظ أن الروى هو « الباء » ، وأنه في كليهما محرك بالفتح .
ونلاحظ في القصيدة الأولى أن الحركة القصيرة التي قبل الروى قد التزمت في البيتين كما التزم معها الحرف الذى قبلها وهو « الجيم » . ثم نلاحظ في القصيدة الأخرى أن ألف المد قد التزمت قبل الروى . ونحن نعلم من القوانين الصوتية أن ما تتطلبه ألف المد من الزمن للنطق بها يعادل ، إن لم يزد عما تتطلبه الفتحة مع « الجيم » . فالتزم قبل الروى في للقصيدتين ، في مستوى واحد من ناحية زمن النطق . فليس غريبا لكل هذا أن نجد القافيتين في مستوى موسيقى واحد ، ويشهد لهذه الحقيقة الذوق والسمع المرفه .

وقد حدثنا أهل العروض أن بعض الشعراء الأقدمين قد حادوا عن التزام حرف المد قبل الروى ، أى لم يلتزموا ما يسمى بالردف في كل الأبيات . وهم في هذا يروون لنا بيتين تقايدين ينبان لحسان بن ثابت :

إذا كنت في حاجة مرسلا فأرسل حكما ولا توصه
وإن باب أمر عليك التوى فشاور لييا ولا تعصه

وعابوا هذا النوع وسموه « سناد الردف » . ويظهر أن ما يسمى سناد الردف لم يرد في شعر القدماء إلا حين يكون الردف ياء مد أو واو مد . وفي هذا أيضا دليل على اختلاف ألف المد عنهما ، وذلك لكثرة وضوحها في السمع ، ولأن الحيدة عنها تنبؤ في الأسماع بصورة أشنع مما لو كان الردف ياء مد أو واو مد .
حين نستعرض شعر القدماء والمحدثين ، لانكاد نظفر بتلك الظاهرة التي سموها « سناد الردف » ، إلا مع ياء المد وواو المد ، وبشرط أن يلي الروى تلك الهاء التي تسمى وصلا ، كما في البيتين السابقين . فإذا نحن حللنا القافية في هذين البيتين وجدنا أن الكلمتين « توصه » و « تعصه » تشتركان في أمور :

(١) حرف التاء والصاد والهاء (٢) كسرة الصاد وكسرة الهاء . كما نلاحظ أن واو المد في « توصه » قد جعلت معادلة لحركة قصيرة ومعها حرف من الكلمة الأخرى « تعصه » ، وتلك الحركة هي فتحة التاء مضافا إليها حرف « العين » . وقد قررنا آنفا أن حرف المد يعادل حركة قصيرة معها حرف من الحروف . فالمعادلة الصوتية في قافية البيتين قد تبدو محققة ، ولكننا نعلم أن أصوات اللين بطبيعتها أوضح في السمع . وعلى هذا فنسبة الوضوح السمعي في الفتحة ومعها « العين » من كلمة « تعصه » ، أقل من نسبته في واو المد من كلمة « توصه » . هذا إلى أن المعادلة هنا زمنية فقط ، وليس هناك من وجوه شبه أخرى بين الفتحة مضافا إليها حرف العين ، وبين واو المد .

تلك هي الحقيقة الصوتية التي تجعل « سناد الردف » نائيا في السمع غير مستساغ . فإذا نحن نظمنا قصيدة مردوفة وجعلنا حرف المد قبل الروى واوا أو ياء في مثل الكلمات :

الطُولُ الغُولُ السَّهْلُ

ثم ضمنا القصيدة كلمة مثل « السهل » ، شعرنا توا أنها لا تنسجم موسيقيا مع الكلمات السابقة . لأن الأذن وقد تعودت نسبة خاصة من الوضوح السمعي في القافية مع مثل هذه الكلمات الثلاثة ، تأتي الرجوع عنها وتنفر مما يمكن أن يقل عن هذه النسبة كما هو الحال في كلمة « السهل » . فإذا أضيف إلى هذا أن ما يتكرر من أصوات القافية حينئذ ينصيح مقصورا على الروى ، أدركنا السبب في نفور الذوق الموسيقي مما يسمى سناد الردف . ولكن زيادة « هاء الوصل » بعد الروى تكثر من تلك الأصوات المكررة في أواخر الأبيات ، وتبع هذا أن يقل شعورنا بغرابة القافية وربما تقبلتها الأذان حينئذ . ولهذا لا يكاد يرى بعض المحدثين غرابة أو شذوذا في قافية البيتين السابقين . فالأذن لا تألف نسبة في الوضوح السمعي من إنشاء بيت واحد كالبيت الأول من هذين البيتين ، والخروج عن مثل

هذه النسبة بدرجة طفيفة في البيت الثاني لا يكاد ذلك يدرك ، لا سيما وقد زادت الهاء مع حركتها من الأصوات المكررة ، كما أضاف وجود التاء في الكلمتين « توصه » و « توصه » صوتا مشتركا آخر . كل هذا قد يجعلنا نسمع البيتين فلا نحس في قافيتهما بفرابة أو شذوذ .

أما موقف الشعراء المحدثين من سناد الردف فقد تحاشوه مع ألف المد مطلقا ، ولسكنهم مع واو المد وياء المد قد فرقوا بين القافية التي تنتهي بهاء الوصل والتي لا تنتهي بها ، ولم يجدوا غضاضة من وقوع سناد الردف في القافية التي تنتهي بهاء الوصل . وقد نظم شوقي قصيدته في لبنان فبدأها :

السحر من سود العيون لقيتهُ والبالي بلحظن سقيتهُ
الفاترات وما فترت رماية بمسددين الضلوع ميته

* * *

وقد عاب عليه النقاد ما جاء في هذه القصيدة من مثل قوله :

فازور غضبانا وأعرض نافرا حال من الغيد الحسان عرفتهُ
وأمثال هذا البيت في هذه القصيدة تكاد تبلغ ثلثها . وقد جاء هذا السناد في بيت واحد من قصيدة للبارودي عدتها خمسون بيتا ومطلعها :

تولى الصبا عني فكيف أعيده وقد سار في واد الفناء بريدهُ
وهذا البيت هو :

وإلى من بديع الشعر ما لو تلوته على جبل لانها في الدور يُئدهُ

ألف التأسيس :

ومما يدل على أن ألف المد أوضح في السمع من حروف المد الأخرى ، عناية الشعراء بها ومعهم أهل العروض ، لا حين تقع قبل الروى لحسب ، بل حين يفصل بينها وبين الروى حرف من الحروف أيضا . فقد التزمها الشعراء

وأوجب أهل العروض التزامها ، حتى حين يفصل بينها وبين الروى بحرف ،
وسموها حينئذ ألف التأسيس ، مثل قول العقاد :

لُحِجَتْ بِحَسَنِكَ أَلْسُنٌ وَخَوَاطِرُ وَصَبَتْ إِلَيْكَ جَوَانِحُ وَنَوَاطِرُ
وَجَرَى غِرَامُكَ فِي دَمِي فَتَوَهَّجَتْ قَطْرَاتُهُ فَهُوَ الْحَمِيمُ الْفَائِرُ
وَشَغَلْتَنِي عَسَا يُحِبُّ كَأَنَّمَا هَذَا الوجود عَلَى جَمَالِكَ دَائِرُ

* * *

فقد التزم العقاد ألف المد التي تسمى بألف التأسيس في كل أبيات القصيدة .
ولسنا نعرف شاعراً من الشعراء قد شذ عن هذا . فإذا وقعت ياء المد أو
واو المد في هذا الموضع لم تلزم ، مثل قول شوقي في قصيدة « محمد علي باشا الكبير » :

يَا كَرِيمَ الْجُدُودِ عَشَّ لِبِلَادٍ عَيْشَهَا فِي ذُرَى جَدُودِكَ أَرْغَدُ
ذَاقَتْ الْأَمْنَ فِي ظِلَالٍ عَلَى حِينَ لَا أَمْنَ فِي الْمَشَارِقِ يُورَدُ

* * *

وجاء في قصيدته التي عنوانها « النيل » ومطلعها :
« مَنْ أَىْ عَهْدٍ فِي الْقُرَى تَتَدَقَّقُ وَبَأَىْ كَفٍّ فِي الْمَدَائِنِ تَغْدَقُ »

* * *

كلمة « المونق » . وفي قصيدة حافظ للشيخ « محمد عبده » التي مطلعها :
« صَدَفَتْ عَنِ الْأَهْوَاءِ وَالْحَرِّ يَصْدَفُ وَأَنْصَفَتْ مِنْ نَفْسِي وَذُو اللَّبِّ يَنْصَفُ »

* * *

جاءت الكلمتان « مصحفٌ » و « يُوصَفُ » ، في بيتين متتاليين .
كل هذا يدل على أن ألف المد هي التي تستحق الالتزام في مثل هذا الموضع ،
لأنها أوضح في السمع من حروف المد الأخرى ، ولأنها تتطلب للنطق بها زناً أطول .

بل إن أهل العروض ليستحسنون مع ألف التأسيس أن يكون الحرف الذى بينهما وبين الروى مشكلا بالسكسر ، وعلى هذا جرى الشعراء ، لا يكادون يشذون عنه إلا فيما ندر . انظر مثلاً إلى قصيدة العقاد التى أشرنا إليها آنفاً والتى مطلبها :

لهجت بحسبك ألسن وخواطُرُ وصبت إليك جوائح ونواظر
ترى منها بيتاً واحداً جاء فيه هذا الحرف مشكلاً بغير السكسر . وهذا البيت هو
وتأوه يفرى الضلوع وحسرة تننى المهجوع وأدمع تتقاطر
مع أن القصيدة عدتها فوق الأربعين بيتاً .

ترى من كل ما تقدم أن الشعراء يلتزمون الروى فى كل الأبيات دائماً ، ثم يلتزمون معه قدراً من الأصوات يزيد أو ينقص حسب ما فى القافية من موسيقى ، وعلى قدر عدد الأصوات المسكرة فى أواخر الأبيات يكون كمال الموسيقى فى القافية . على أن الشعراء قد رأوا أن التزام الأصوات قد يكون واجبا ولا تصح الحيدة عنه ، وقد يكون جائزا . ومن هنا نشأت عند بعضهم فكرة لزوم مالا يلزم ، التى كرس لها أبو العلاء ديوانا ضخما تكاد عدته تصل إلى عشرة آلاف من الأبيات .

لزوم مالا يلزم :

ذكرنا آنفاً أنه لو أمكن فرضاً أن يتكرر نصف شطر فى كل أبيات القصيدة دون إخلال بالمعنى ، لكان هذا حسناً جيداً من الناحية الموسيقية ، ولكن يظهر أن طبيعة اللغة وتركب الكلمات فيها لا تطاوع على مثل هذا التكرار إلا مع التكلف والتعسف ، وهو ما يفسد من جمال الشعر ويذهب بأثره فى النفوس والقلوب .بقى إذن أن نتجت عن أكثر عدد من الأصوات أمكن الشعراء أن يكرروها فى القافية دون إخلال بالمعنى ، ولا شك أن لزوميات أبي العلا خير مجال لمثل هذا البحث .

وأقصى ما استطاع أبو العلاء التزامه في تلك اللزوميات ، أن راعى الحرف الذى قبل ألف التأسيس في مثل قوله :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا فإن حديث القوم يذسى المصائب
وحيدوا عن الأشياء خيفة غيبتها فلم تجعل اللذات إلا نصائب
وما زالت الأيام وهى غوافل تسدد سهما للبنية صائباً

* * *

فاذا راعى هنا أبو العلاء فوق الروى وحركته ؟ لقد راعى الهمزة وكسرتها ، ثم ألف التأسيس ، وهى بمثابة حرف وحركة قصيرة ، ثم الحرف قبلها . وبذلك يكون ما يتكرر فى أبيات أبى العلاء عبارة عن :

ثلاث حركات + أربعة حروف .

تلك هى القافية التامة الموسيقى والممكنة عملياً ، دون إخلال بالمعنى . فكل قافية تتكرر منها سبعة أصوات فى أبيات القصيدة ، تكون أقصى ما يمكن أن يطمع فيه الشاعر العربى من ناحية الموسيقى . وإذا تصورنا أن مثل هذه الأصوات السبعة تتطلب فى إنشادها ما يقرب من ثانية ونصف ثانية ، أمكننا أن نقول إن القافية التامة الموسيقى هى التى تتطلب أصواتها المكررة للنطق بها ، ثانية ونصف ثانية .

ولو أن أبا العلاء قد راعى هذا فى لزومياته لأمكن أن نصف قوافيه بالسكالم الموسيقى ، وأن تكون من لزوم مالا يلزم حقاً . ولكن قوافى أبى العلاء فى اللزوميات تتفاوت فى درجة كمالها الموسيقى . على أن أبا العلاء فيما يظهر لم يستشوخ موسيقى القافية من حاسته الموسيقية بقدر ما استوحاها من قواعد أهل العروض التى درسها دراسة تامة ، كما كان يدرسها أهل العروض فى زمانه . ويؤيد هذا تلك المقدمة التى مهد بها للزومياته ، والتى تفيض بقواعد العروض ونظام القافية ، على النحو الذى فهمه أصحاب العروض . ولسنا بهذا

نريد أن نذكر على أبي العلاء شيئا من قدرته الموسيقية في نظم الشعر ، فقد أشار في مقدمته عدة مرات إلى الذوق الموسيقى ، أو ماسماه بالغريزة والطبع فكان يقول « ولكن الغريزة والطبع تشهد بغير هذا » ، وإنما الذي نريد إيضاحه أن تأثره بقواعد أهل العروض ، قد جعله يقنع أحيانا من القافية بقدر موسيقى قليل . انظر مثلا إلى قوله :

إذا كنت قد جاوزت خمسين حجة ولم ألق خيرا فالمنية لي ستر
وما أتوقى والخطوب كثيرة من الدهر إلا أن يحل بي الهتر

* * *

فاذا راعى أبو العلاء هنا ؟ لقد راعى قبل الروى وحركته ، حرفا وحركة قصيرة هي السكسة . ومثل هذا الحرف مع الحركة القصيرة لا يكاد يزيد عن حرف مدّ من الناحية الصوتية . أى أن ماروعى في قول أبي العلاء يعادل أى قافية مردوفة ، أى سبق رويها بحرف مدّ . وليست القافية المردوفة لافى رأى العروضيين ولا رأى أبي العلاء طبعاً ، من لزوم مالا يلزم . لم إذن تعدّ نظيرتها الصوتية من لزوم مالا يلزم ؟ إلا أن يكون هذا تأثراً بقواعد العروض ! انظر أيضا إلى قوله :

نعمت على الدنيا ولا ذنب أسلفت إليك فأنت الظالم المتكذب
وهي فتاة هل عليها جناية بمن هو صب في هواها معذب

* * *

فهنا أيضا لم يلزم أبو العلاء سوى حرفين مع حركة الروى ، ومثل هذه القافية من الناحية الصوتية عادية ليست من لزوم ما يلزم في شيء ، بل هي أقل من القافية المردوفة في موسيقاها .

على أن أبا العلاء أحيانا يسمو بموسيقى القافية إلى ما يعادل ثمانية أصوات ، ولكن هذا نادر حتى في لزومياته مثل قوله :

راعتك دنياك من ريع الفؤاد وما
 كأنما اليوم عبد - طالب أمة - من ليلة قد أجدا في المساعة
 فقد راعى هنا ألنى مدّ وهما بمثابة حرفين وحركتين قصيرتين ، ثم راعى
 حرفاً آخر هو العين ، هذا إلى الروى وحركته .

وقد يكون من الخير أن نقسم قافية أبي العلاء في اللزوميات إلى مراتب
 تصاعدية حسب كمال الموسيقى فيها :-

(١) أقل المراتب ما كانت مثل قوله :

نقمت على الدنيا ولا ذنب أسلفت إليك فأنت الظالم المتكذب
 وهبها فتاة هل عليها جناية بمن هو صب في هواها معذب
 ومثلها قوله :

عجبا للدمر صبح وذجى ونجوم وهلال وقمر
 وغصون أثمرت نائمة ودوانر ليس فبين ثمر
 تلك أنباء أرتنا عبرا معجبات كأحاديث السمر

(٢) المرتبة الثانية تتضح في مثل قوله :

لا بد للروح أن تنأى عن الجسد فلا تخيم على الإضغان والجسد

(٣) المرتبة الثالثة تظهر في مثل قوله :

يارب عيشة ذي الضلال خسار أطلق أسيرك فالجياة إسار
 وقوله :

أرى بشرا عقوقهم ضعاف أزالوها لتندم بالخنور
 أبانوا عن قبائح منكرات فدع ما لا بين من الأمور

(٤) للرتبة الرابعة تتضح في مثل قوله :

إذا ما رأيتم عصابة هجرية فن رأيها للناس هجر المساجد
ولله سر مرقد كل ساهر على غرة أو موقظ كل هاجد
(٥) المرتبة الخامسة تلك التي سميتها آنفا بالقافية التامة الموسيقى ومثلها قوله :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا فإن حديث القوم ينسى المصائب
وخيدوا عن الأشياء خيفة غيبا فلم تجعل الذات إلا نصائب
(٦) وأخيرا تلك القافية النادرة حتى في لزوميات أبي العلاء مثل قوله :

اعتك دنياك من ريع الفؤاد وما راعتك في العيش من حسن المראה
بأنما اليوم عهد طالب أمة من ليلة قد أجدا في المساعاة

* * *

تلك هي مراتب القافية في لزوميات أبي العلاء ، وهي كما رأينا تتراوح بين ثلاثة أصوات وثمانية أصوات ، أى أن عدد الأصوات التي تتكرر في أواخر الأبيات يبدأ بثلاثة ثم يتدرج هذا العدد حسب ما في القافية من كمال الموسيقى حتى يصل إلى ثمانية .

ولست أعلم بين المحدثين من الشعراء من نهج نهج أبي العلاء في لزومياته ، غير البارودي في قصيدة واحدة جاء فيها :

إلام يهفو بحملك الطرب	أبعد خمسين في الصبا أرب
هيبات ولى الشباب واقتربت	ساعة ورد دنابها القرب
فليس دون الحمام مبتعد	وليس نحو الحياة مقترب
كل امرئ سائر لمنزلة	ليس له عن فئاتها هرب

وهذه القصيدة تعد في المرتبة الثانية من مراتب الزوميات عند أبي العلاء ،

فقد التزم فيها الشاعر ، غير الروى وحركته ، حرفا وحركة قصيرة قبل الروى .
على أنه في ثلاثة أبيات من هذه القصيدة التى عدتها ٢٦ بيتا قد أدخل بالحركة
التى قبل الروى ، وجعلها السكبرة مع أنها فى باقى الأبيات المفتحة .

الفصل التاسع

تنوع القوافي

روى لنا الشعر الجاهلي والإسلامي في صورة القصيدة ، تلك التي طالت أو قصرت تلتزم فيها قافية واحدة تتكرر في أواخر الأبيات . ومن القدماء من بدأوا القصيدة بيت مصرع يسمى عادة بالمطلع وفيه تراعى القافية في الشطر الأول كما هي مراعاة في الشطر الثاني .

تلك كانت عادة الشعراء الأقدمين ولا تزال عادة المحدثين منهم . فشعراء الغزبية قد سلكوا هذا المسلك في كل العصور ، لا يكادون يحيدون عنه إلا في النادر من الأحيان . ولا شك أن التزام قافية واحدة قد حدد من طول القصائد . فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات حتى تكون القافية قد أجهدته وألزمته طريقاً من التكلف والتعسف فيه قد يضحي بشيء من المعاني والأخيلة . فإذا جعل الشاعر كل الأبيات مصرعة وبنائها جميعاً على قافية واحدة ، زادت المشقة والعنت ووضع التكلف والتعسف . على أنهم لم يحاولوا تصريع كل الأبيات إلا في وزن واحد هو الذي يسمى بالرجز ، وقصائد هذا النوع تسمى عادة بالآراجيز . وقد شهد العصر الأموي طائفة من الشعراء سموا بالرجاز أمثال رؤبة والعجاج وأبي النجم وغيرهم . وكان هؤلاء الرجاز يلتزمون في غالب الأحيان قافية واحدة تتكرر في كل شطر . ومن هنا نشأ في الرجز ما يسمى بالمشطور والمنهوك .

وبقيت حال القافية هكذا حتى جاء العصر العباسي وازدهرت فيه ألوان الفناء وتعددت الأنغام وتمعدت ، وأصبحت تتطلب من الشعر نوعاً قد تعددت فيه القوافي وتنوعت . وهنا بدأ الشعراء يتوعون في نظام القافية ، بل وفي

الأوزان أيضا . وقد وجد الملمحنون في هذا التجديد ما يشبع رغبتهم الفنية ، وما هو أطوع في تلحينه وتنغيمه . واستمر هذا التجديد يشق طريقة في سر ورق حتى بلغ ذروته أيام الموشحات الأندلسية ، ثم لم يزد الشعراء بعد هذا شيئا . وقد اتخذ الشعراء لهذا التجديد في القوافي ركنا صغيرا يلجأ إليه بعضهم كلما ملته القافية والتقييد بقيودها التي التزمها القدماء في أشعارهم . كما قصرُوا هذا النوع من الشعر على أغراض خاصة بهم ، فيها ينفسون عن مشاعرهم وأحاسيسهم التي كانوا يرونها ملكا لهم دون غيرهم . ولذا نرى هذا النوع من الأشعار يمثل الشعر الغنائي أو واضح صورة : ففي غزلهم وفي وصفهم وفي التعبير عن سرورهم أو شكواهم ، كانوا يلجأون إلى تنويع القافية والتفنن في نظامها . وبقيت القصيدة في صورتها القديمة تراعى في المجال الجدي من القول ، وفي كل مقام يتطلب الجلال والكمال . وظل الشعراء حتى عصرنا الحديث إذا رثوا أو مدحوا ينظمون القصائد على ذلك النظام المألوف المعهود لا يكادون يحدون عنه .

فحين نحاول استقراء ما نظم من شعر عربي قد تنوعت قوافيه ، نجد قليلا أو نادرا ، وزاه مقصورا على أغراض معينة لا يكاد يجاوزها إلى غيرها . ولسنا هنا بصدد استحسان هذا أو استقباحه وإنما الذي يعيننا هو وصف الأمر الواقع ، وما جرى عليه شعراء العربية في كل العصور . ولسنا بحاجة إلى الإفاضة في التذليل على أن تنوع القافية بما يزيد في موسيقى الشعر ، ويكسبه جمالا فوق جمال .

فإذا تتبعنا القافية في عصورها المختلفة نرى أن الشعراء قد بدأوا تنويعها فيما يسمى بالمزدوج .

المزدوج

وفيه تتغير القافية مع كل بيت ، وبراغي النظم في المزدوج أن تكون الأبيات مضربة ، فقافية الشطر الأول هي نفس قافية الشطر الثاني . وقد وجد بعض شعراء العباسيين هذا النظم سهلا يسيرا لا يكلفهم مشقة أو عنتا ، ولا تطنبي

قوافيه على ما قد يحول في صدورهم من معان وأخيلة . ويقال إن أول من نظم فيه بشار بن برد وأبو العتاهية ثم تتابع عليه الشعراء . وقد وجدوه ألبق بنظم القصص الطويلة والحكم والأمثال وما أرادوا نظمهم من مسائل العلوم . ذلك لأن الناظم يستطيع أن ينظم منه آلاف من الآيات ، دون أن يضييه جهد أو عناء ، ودون أن يتعثر في التعبير عن معانيه . ولأبي العتاهية مزدوجة مشهورة سماها ذات الحكم والأمثال وعدة آياتها أربعة آلاف بيت ، جاء فيها قوله :

حسبك بما تبتغيه القوتُ ما أكثر القوت لمن يموتُ
الفقر فيما جاوز الكفايا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير قلبي أو فند إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر
لكل ما يؤدي وإن قلّ ألم ما أطول الليل على من لم ينم

• • •

وقد نظم منه أبان بن عبد الحميد اللاحق كتاب كليله ودمنة . كانظم الحريري بلحته في قواعد الإعراب ، ولبشر بن المعتز مزدوجة في فضل علي بن أبي طالب على الخوارج ، وبشر كما نعرف أحد أنصار الشيعة .

ولابن المعتز مزدوجة في الشراب مطلعها :

لى صاحب قد لامنى وزادا في تركى الصبوح ثم عادا
ولأبي فراس الحمداني مزدوجة في اللهو بالصيد مطلعها :

ما العمر ما طالت به الدهور العمر ما تم به السرور

ومن هذازى أن بعض الشعراء قد اتخذوا من المزدوج مطية لكل أغراض القول ووجدوه سهلا مطواعا .

وقد سلك شعراؤنا المحدثون هذا المسلك في بعض الأحيان . على أن من شعرائنا من جاوز أغراض المزدوج في العصر العباسي وما يليه . مثل شوقي في

كتابه لحسين واصف باشا يستهديه شجيرات لكرمته المشهورة :

إلى حسين حاكم القتال مثال حسن الخلق في الرجال
أهدى سلاما طيبا كخلفه مع احترام هو بعض حقه
وأحفظ العهد له على النوى والصدق في الود له وفي الهوى

ومثل قول العقاد :

ما بالها تطفر كالغزال ساحة بالتيه والجبال
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالشور في وجنة ومقلة وثغر

واستغل بعض المحدثين هذا الترخ من النظم في أناشيد الأطفال ، كالمراوى وغيره ، فامتروا أطفالنا بنظم سهل الموسيقى قريب إلى قلوبهم عجب في أسماعهم .

المشطر :

وربما كان الطور الثاني من أطوار تنوع القافية والتحلل من قيودها القديمة ، ذلك الذي يسمى بالمشطر . وهو نوع من الشعر ينظر فيه إلى الأَشْطُر لا إلى أبيات ، ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة . وقد كنا نتوقع أن يروى لنا شعر كثير تلزم فيه قافية خاصة مع كل ثلاثة من الأَشْطُر ، ولكن مثل هذا النظام لا يكاد يرى إلا في صلب الموشحات كما رأينا . ولهذا نقسم هل نظم الشعراء ما يمكن أن يسمى بالثلاثات ؟

أما القصيد المنقسم إلى أقسام يتضمن كل قسم منها ثلاثة من الأَشْطُر تستقل بقافيته ولا تتكرر قافية من قوافيه في الأقسام الأخرى ، فنظم غريب

على الشعر العربي لا تكاد تنظر له بمثل واحد في شعر القدماء أو المحدثين . ويمكن أن يرمز لهذا النوع بالرموز :

١١١ — ب ب ب — ح ح ح . وهكذا .

على أن من شعرائنا المحدثين من نظموا نوعاً من المثلثات فيه تتكرر قافية الأَشْطَرِ الثالث ، مثل قول العقاد :

أذن الشفاء فما له لم يحمدِ ودنا الرجاء وما الرجاء بمسعدى
أعدوت أم شارفت غاية مقصدى

* * *

برد الغليل اليوم وانطفأ الجوى وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى
وتبدد الشمالان أى تبدد

* * *

ونظام هذا النوع يرمز له : ١١١ — ب ب ب — ح ح ح . وهكذا .

أما الذى وردت لنا منه أمثلة كثيرة ، فذلك الذى يسمى بالمربعات والخمسات . بدأ الشعراء يقسمون قصائدهم إلى عدد من الأَشْطَرِ أقلها أربعة ، ويراعون قافية خاصة مع كل قسم . وهكذا جاء ما يسمى بالربيع والخمس والمسدس ، وكل هذه سماها أهل العروض بالمشطر .

(١) المربع :

هو ذلك الشعر الذى يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أَشْطَرِ ، ويراعى الشاعر في هذه الأَشْطَرِ الأربعة نظاماً مآ للقافية . فقد تكون كلها مقفاة بقافية واحدة ووزن واحد ، وذلك هو ما يسمى بالدوبيت الذى تجدنا عنه في الأوزان المولدة ولا تكاد نعر له على مثل في شعر المحدثين من شعرائنا . ومن خير ما يروى له في كتب الأدب قول القائل :

ياغصن نقا مكللا بالذهب أفديك من الردى بأى وأبى
إن كنت أسأت فى هواكم أدبى فالعصاة لا تسكون إلا لنبى

ويرمز لمثل هذا النظام بالرموز الآتية :

١١١١ - ب ب ب ب - - - - - وهكذا .

على أنا فى بعض الأحيان نرى الشطر الثالث فى هذه الأشطر الأربعة مختلف
القافية ، مثل قول القائل :

لوصادف نوح دمع عيني غرقا أو صادف لوعتي الخليل احترقا
أو حملت الجبال ما أحمله صار دكا وخسر موسى صعقا

والذى شاع فى شعر المحدثين من أنواع المربعات نوعان :

(١) ذلك الشعر المقسم إلى أشطر أربعة ، فيها يشترك الشطر الأول والثالث
فى قافية ، والثانى والرابع فى قافية أخرى . ويرمز لهذا النوع : اب اب -
- - - - - ، وهكذا . مثل قول على محمود طه :

هاتف الفجر الذى راح النجوم وأطار الليل عن آفاقها
لم يزل يغرى بنا بنت الكروم ويشير الوجد فى عشاقها

صيدح جنّ غراما بالبحر أنطقته لطفة الروح المشوق
موثق القلب وميعاد النظر مهبجان النور فى عرس الشروق

فللقامد فى ديوانه عدة مقطوعات منظومة هذا النظم ، وكذلك محمود غنيم ،
وغيرهما من شعرائنا المحدثين .

(ب) النوع الآخر الذى فى شعر المحدثين هو الذى يمكن أن يرمز له :
 ١١١١ - ب ب ب ا - - - - - ا و هكذا ، أى أن قافية الشطر الرابع تتكرر
 هى بعينها مع كل قسم من أقسام المربعات ، مثل قول شوقي تحت عنوان
 « السفرور كأنك تراه » :

على أى الجنان بنا تمرُّ وفى أى الحدائق تستقرُّ
 رويدا أيها الفلك الأبرُّ بلغت بنا الربوع فأنت حرُّ

سهرت ولم تم للركب عين كأن لم يضوم ضجر وأين
 يحث خطاك لجَّ بل الجين بل الإبرز بل أفق أغر

على شبه السهول من المياه تحيط بك الجزائر كالشياه
 وأنت لمن راع ذو انتباه تكرر مع الظلام ولا تفر

فنحن نرى فى مثل هذا النظم أن قافية الشطر الرابع تتكرر حتى نهاية القصيدة ،
 فليست الأقسام هنا مستقلة تمام الاستقلال ، ولكنها جميعا تشترك فى أمر واحد
 وهو تكرار قافية الشطر الرابع . وفى هذا النظم نلاحظ نشأة الموشحات التى انحدرت
 فى نظام قوافيها عن مثل هذا النوع من النظم . لأن أبرز صفات الموشحات كإبرأنا
 هى تكرار قافيتين أو أكثر فى كل قسم من أقسام الموشح . وقد أغرم العباسيون
 بهذا النوع من المربعات ، وأكثروا من نظمها ، وهو يحق بعدد الحجر الأول فى
 بناء الموشحات التى ازدهرت فيما بعد .

(٢) الخمس :

وذلك بأن يقسم الشاعر مقطوعته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها خمسة
 أشطر ، لها نظام خاص فى قوافيها . وقد يكون كل قسم من هذه الأقسام مستقلا

تمام الاستقلال في قوافيه وأوزانه ، وهذا هو الخمس الحقيقي الذي يرمز له :
 ١ ١ ١ ١ ١ — ب ب ب ب ب — ج ج ج ج ج . وهكذا
 مثل قول إلياس فرحات من شعراء « المهجر » تحت عنوان : « بين الطفولة
 والشباب » :

ظلمتني ظلمتني يادهرُ ماذا تشاء ، هل لك عندي ثأرُ ؟
 كأن دمي فوق خدي نثرُ كأن صدري من سقاي شعرُ
 وكل ضلع من ضلوعي شطرُ

قد صرت من حزني وامتعاضى كالميكال الهاوى إلى الأرباض
 أن أذكر العهد اللذيذ الماضي يختلط السواد بالبياض
 وتمطر العين على الانقاض

على أن هذا النوع غير كثير في شعر المحدثين من شعرائنا ، وإنما الخمس
 الذي استحسنوه واستعذبوا موسيقاه ، هو ذلك الذي تتكرر فيه قافية الشطر
 الخامس من كل قسم من أقسام المقطوعة . فقد أكثروا منه ونظموا فيه أغراضا
 لم يطرعها القدماء في مثل هذا النظم ، كقول حافظ يرثي فيه الملكة فيكتوريا :
 أعزى القوم لو سمعوا عزائي وأعلن في مليكتهم رثائي
 وأدعو الإنجليز إلى الرضاء بحكم الله جبار السماء
 فكل العالمين إلى فناء

شمس الملاء أم شمس النهار هوت أم تلك مالكة البحار

فطرف الغرب بالعبرات جارى وعين اليم تنظره البخار
بنظرة واجد قلق الرجاء

أما السكة البحار ولا أبالي إذا قالوا نغالي في المقال
فثل علاك لم أر في المعالي ولا تاجا كتاجك في الجلال
ولا قوما كقومك في الدهام

ويرمز لهذا النوع : ا ا ا ا ا — ب ب ب ب ا — ج ج ج ج
ج ا وهكذا . ويعد هذا النوع أيضا النواة التي أسس عليها نظام الموشح ، وذلك
لما فيه من عنصر يتكرر في كل قسم من أقسامه .

المسمط :

وذلك بأن تكون القصيدة في صورة المسمط ، وهو القلادة . فكأنما
هى عقد منظوم ، وقد روعى في لآلئه وجواهره نظام خاص وترتيب معين .
وكذلك الشعر المسمط ، يضع الشاعر لأوزانه وقوافيه نظاما خاصا براعيه في
كل أقسام المقطوعة . وأظهر ما يميز به الشعر المسمط في نظام قوافيه أن
تكرر قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأَشطر .

وهذا النوع من نظام القافية والتفنن في هندستها جاء متأخرا ، وبعد أن
ألف الناس نظام المربعات والخمسات . ولسنا نعلم من شعراء الجاهلية والعصور
الإسلامية الأولى من سلك هذا المسلك . أما ما يروى أن امرأ القيس قال فيه :
توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرايع من هند خلعت ومصايف يصيح بهنما صيدى وعوزاف

وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال

* * *

فأمر مشكوك فيه ، ويكاد يجمع نقاد الأدب على إنكار نسبة مثل هذا
النظم لامرئ القيس .

والصور التي يمكن أن يكون عليها الشعر المسمط كثيرة جداً ، بل لا تكاد
تتصى . غير أن الشعراء قد اقتصروا على بعضها وألفوا النظم فيها . وليس
الموشحات قبل تلحينها ، إلا نوعاً من الشعر المسمط . ففيها تتكرر قوافي الأقفال
حتى نهاية الموشح .

وإذا نحن اكتفينا بما أجازره أصحاب الموشحات ، من أن القفل يمكن أن
يتكون من جزأين إلى ثمانية أجزاء ، وأن البيت في الموشح يمكن أن يتكون
من ثلاثة أجزاء إلى خمسة ، استطعنا أن ندرك أن الصور الممكنة لنظام الموشح
كثيرة جداً . ولكن معظم الموشحات التي رويت لنا قد اقتصر فيها الناظمون
على جزأين أو ثلاثة في القفل ، وعلى ثلاثة أجزاء في البيت . ولا شك أن
كثرة الأجزاء في القفل الواحد مما يضعف من موسيقى الموشح ، ويجعل التردد
في القوافي عديم الأثر .

وأبسط صور الموشح ما يتكون قفله من جزأين ، مثل قول العقاد تحت
عنوان « حسي » :

فاض عليك الصبا وروعته وغاض منك الوفاء وانحسرا
الورد يشقى بالعطر من نشقا
والماء يروى الغليل والحرقا
والبلد يملو بنوره الحدقا

والحسن مافضله وبهجتته إذا اعترى بالهيام من نظرا

وتعد هذه الصورة من أقدم صور الموشحات ، فهي كذلك الموشح الذى ينسب إلى ابن المعتز فى أواخر القرن الثالث الهجرى .

ومن صور الموشحات التى استحسناها شعراؤنا المحدثون ونظم فيها معظمهم ، تلك التى يتكون قفلها من أربعة أجزاء . وقد نهجوا فيها نهج الموشح الأندلسى المشهور (لابن الخطيب) :

جاءك الغيث إذا الغيث همى يازمان الوصل بالآندلس .

فقد نظم شوقى موشحا ، تحت عنوان « صقر قریش » وجعله على هذه الصورة ، كما نظم العقاد من هذا النوع موشحين جعل عنوان الأول « سباق الشياطين » ، وعنوان الثانى « سرّ الدهر » ، كما نظم حافظ موشحا من هذا النوع جعل عنوانه « البورصة » ، ونكتفى هنا بذكر مثل من شعر المحدثين .

قال العقاد تحت عنوان « سباق الشياطين » :

يا شياطين الدجى حتى هلا وتغنى الآن بالفعل الذمىم
أيكم فى الناس أعلى منزلا فله عندى مقاليد الجحيم

رنّ فى الندوة صوت الكبرياء رائع الصيحة مرهوب التصدى
قال لى أنا داء الأعلیاء أنا داء لهم فيه الردى
مالى بالغیظ قلب الضعفاء تارك النابه فيهم أوحدا

رب خير بت أجریه على منهج الفتنة والشر العمیم

ووضيغ رحت أذروه إلى مطلع النجم كايذرى المشيم

• • •

والذى يلاحظ بوجه عام أن شعراءنا المحدثين ، لم يحاولوا التنويع فى القافية إلا فى النادر من الأحيان . على أنهم حتى فى هذا كانوا يقلدون من سبقهم من شعراء الأندلس . ويندر أن نجد بينهم من أغرم بالناحية الموسيقية فى تعدد القوافى والتفنن فى نظامها . فجاء معظم شعرهم على النهج القديم فى الجسالية وعصور الإسلام . وربما قد غلطوا أن المهارة والبراعة فى نظم الشعر ، إنما تكون بالإكثار من الأبيات التى تنبى على قافية واحدة ، فانصرفوا عن التجديد فى نظام القوافى ، وقنعوا بالنظام المألوف المعبود الذى روى لنا منه معظم الشعر العربى فى كل عصور الأدب .

غير أن هناك طائفة من شعراء العربية المحدثين يسميهم النقاد « أدباء المهجر » ، وهم من إخواننا السوريين واللبنانيين الذى هاجروا إلى أمريكا وأقاموا فيها ، ثم لم ينسوا مع هذا الأدب العربى والحنين إلى أوطانهم والتغنى بمآثر آبائهم . فأخرجوا لنا شعرا موسيقيا جيدا ، غنوا فيه وفى نظمه كل العناية بالناحية الموسيقية ، فتغننوا فى الأوزان كما نغنون القوافى . فطورا ينظمون على نهج الأندلسيين ، وأخرى يتكبرون فى نظام القوافى ويمجدون ، فانتجوا لنا مجموعة طيبة ، ولولا ما فيها من ضعف العبارة أحيانا ، لكأنت من أروع الشعر . وليس يكتفى أن ينتجه هذا الاتجاه قوم دون آخرين ، وإنما الواجب النهوض بموسيقى الشعر أن يعنى كل شعرائنا المحدثين بمثل هذا النظم وأن يطرقيه فى كل أغراض الشعر (١) .

(١) انظر بلاغة العرب فى القرن العشرين فنية مختارات من شعر جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى وإلياس فرحات وأمين مشرق وغيرهم من الأدباء الذين هاجروا إلى أمريكا .

ويمحس أن نرؤى هنا بعضاً من أشعار أدباء المهجر ، التي تبين لنا بوضوح
عنايتهم بالناحية الموسيقية في الشعر العربي .

هذا هو مثال الموشح قد ركبت أشطره تركيباً جميلاً ، وتفنن ناظمه في أوزانه
وقوافيه فجاء كقطعة موسيقية متعددة الأنغام منسجمة التأليف . وهو من نظم
أمين مشرق تحت عنوان « اتبعني » :

هو ذا الفجر تلالا فاطلني ثوب الرقاد
واطرحي عنك المللا واستعدى للجهاد

واسمعي

إن عيشا فات لا نرجو لقاء
فاتسيه واطلبي عيشا سواه
في غد يبهز الأمس سناه
ولهيب الحق يذكر في الفؤاد
فادركني

قبلا تصبح ذى النار رماد

وهكذا يستمر الناظم في مثل هذا النسق حتى آخر الموشح .
ولشعراء المهجر مقطوعات معقدة الأوزان والقوافي ، وقد قسمت إلى
أقسام استقل كل قسم منها بنظام أوزانه وقوافيه ، مثل قول نسيب عريضة :

كيفنوه وادفنوه واسكنوه

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه

فهبو شعب

ميت ليس يفقي

هتك عرض نهب أرض شفق بعض
لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا
ليس تحيا الخطبه

• • •

فنحن نرى أنهم يتخذون للنظم هندسة يراعها الناظم في أقسام المقطوعة ، ويتفنن ماشاء له فنه الموسيقى في الأوزان والقوافي . على أنهم يؤثرون في غالب الأحيان بحر الرمل وتفاعيله ، وهو كما ذكرنا أنفا بحر موسيقى براه الملحنون والمغنون أطوع في الغناء وأعذب في الأسماع . وقد جاء شعرهم كله أو جله ، من ذلك النوع الذى يعنى فيه الناظم بالموسيقى الشعرية ذات الأنغام المتعددة . غير أن جهودهم لسوء الحظ قد ذهبت صرخة في واد . فلننا نرى من شعرائنا الآخرين من نهج هذا النهج أو سلك هذا المسلك . ولعل المستقبل يكفل لنا نظاما مستقرا للقافية وتنوعها ، نظاما يألفه كل الشعراء ، ويكثر من أشعارهم ، فرى في الشعر العربى ما نراه في الشعر الانجليزى من نظام السباعى الذى يرمز له : اب اب ب ح وقد نظم منه تشوسر ، والتساعى الذى نظم منه سبنسر ، ويرمز له : اب اب ب ح ب ح . ثم تحتم المقطوعة بالقافية ح واسكن بوزن آخر ، والمقطوعة التى تسمى Sonnet وتسكون من ١٤ شطرا وتختلف في نظام قوافيها باختلاف الشعراء ويقال ، إن مخترعها هو بترارك الإيطالى ^(١) . فنحن نزيد نظاما مستقرا كثير الشبوع في أشعار المحدثين ، يرفه عنا ما قد نشعر به من ملل في التقيد بقيود القافية عند الأقدمين . ولست أرى بالتحلل من قيود القافية إلى ما يرمى إليه بعض النقاد في عصرنا الحديث ، من ترك التقفية وجعل الشعر مرسلا . وهم يستشهدون عادة على إمكان

(١) انظر كتاب فنون الأكب H . B . charlton ترجمة ذكى نجيب .

نجية الشعر غير مقفى ببعض الأشعار في اللغات الأخرى ، كافي بعض أشعار شكسبير وملان من أشعار الانجليز رغم أن السكثرة الغالبة في الشعر الانجليزى تراعى فيه القافية ، وكافي الشعر اللاتينى واليونانى . ويتناسى هؤلاء الذين يدعون لمثل هذا أن لكل لغة ظروفها وتقاليدها ، وليس من الضروري أن ينبجح في لغتنا ما ينبجح في لغات أخرى ، أو على أيدي شعراء آخرين . بل إنهم ليتناسون أن الشعر في معظم لغات العالم لا يزال يخضع لنظام القافية ، وأن الناس يستمتعون من الشعر بموسيقاه ، وبطربون لها مع استمتاعهم بمعانيه وأخيلته . فنظام القافية ركن أساسى في قول الشعر ونظمه . وإذا كان النظام القديم للقافية قد جنى أحيانا على بعض الأخيلة الشعرية ، وقيدها بقيود ثقيلة ، فليس من الحكمة فى شيء أن نعالج مثل هذا العيب بعيب أكبر ، وذلك بمثل هذه الثورة الجارحة الجارفة التى تنكر كل مالموسيقى القافية من تأثير سمعى جميل . وإنما تكون الحكمة والقصد فى الأمور بأن نعالج النظام القديم بتنويع القافية على النحو الذى بدأه الشعراء العباسيون ونماه الأندلسيون ونهض به شعراء المهجر .

ولسنا نعلم أحدا من القدماء قد دعا إلى التخلص من القوافى . وكل الذى نقرؤه فى بعض كتب النقد من القدماء ، لا يمدو أن يكون إشارة عابرة لنوع من الكلام موزون غير مقفى ، كذلك الذى أشار إليه الباقلانى فى إعجاز القرآن ومثل له بما يأتى : (١)

رب أخ كنت به مغتبلا أشد كفى بعرا صحبته
تمسكا منى بالود ولا أحسبه يهد فى ذى أمل

ويظهر أن القسمة العقلية عند الباقلانى قد اقتضت أن يكون للكلام هذا النوع الذى لا هو بالشعر ولا هو بالنثر . والغريب أن يعد الباقلانى هذا النوع

آخر أقسام كلام العرب !! مع علمه أنه لم يرو عن أحد من أدباء العربية في عصر من العصور . ولكن جدل الباقلاني ونقاشه للأمور حتى الأدبية منها ، كان على طريقة المتكلمين حين يذهبون في النقاش مذاهب شتى ويطرقونه من نواح عدة رغبة منهم في أن يصل الجدل مداه ، وأن تستوعب كل مجالاته . فهذا النوع من الكلام ليس إلا من تقاسيم الباقلاني ، وما مثل له من آيات إنما كان فيما يظهر من نظم الباقلاني نفسه واختراعه .

الفصل العاشر

أخطاء الرواة

ظل الشعر الجاهلي قرناً من الزمان أو يزيد ، تتناقله الحواظ قبل الإسلام وتعيه الذاكرة جيلاً بعد جيل ، وانضم إليه أشعار الإسلاميين حتى أواخر العصر الأموي . وظل الناس يتأدبون بذلك التراث ويعتزون به في مدارستهم ، ويتلقونه عن طريق المشافهة في غالب الأحيان ، حتى جاء عهد الرواة الذين سجلوا تلك الآثار الخالدة ودونها ، معتمدين في ذلك على الحافظة والذاكرة . غير أنهم في روايتهم للغة لم يلتزموا طريق السند الذي عنوا به في رواية الحديث ، بل كان يكفي أن يخرج الراوي للناس شعراً ينسبه إلى شاعر قديم ، لتلقفه الحافظة وتعيه الذاكرة ، ويبدأ العلماء في دراسته والتعرف على أسرار الجمال فيه . وقد بلغ التنافس بين الرواة مبلغاً جعل بعضهم ينتحون الأشعار ، وينسبون إلى القدماء ما لم يقولوه . وبعض النقاد المحدثين جولات موفقة في الكشف عن تلك الأشعار المنتحلة ، ولهم أدلتهم وأساليبهم في البرهنة على ما يقولون . غير أننا على افتراض صحة النسبة في كل تلك الآثار القديمة ، لانظنها قد خلت من بعض التحريف والتصحيح ، ذلك لأن الذاكرة مهما بلغت من الدقة ومهما ساعد الوزن الشعري على صحة الرواية ، لا بد أن تزل فتجعل لفظاً مكان آخر ، أو تسي من القصيدة بيتاً أو أبياتاً . فلذاكرة قدرة محدودة ، بل إن الذاكرة كما يحدثنا علماء النفس تختلف باختلاف الأمور المتذكّرة ، فمنها من له استعداد في تذكر الأرقام ومنها من له القدرة على تذكر الوجوه . وهناك ما يسمونه عادة بالذاكرة السمعية التي تختلف قوتها باختلاف الأفراد . ولا نستطيع أن نتصور أن الرواة في تلك

العصور كانوا جميعاً ذوى مقدرة واحدها في رواية الشعر القديم وتذكره . وإذا صحت رواية الراوى فربما لم تصح رواية من سبقه ، وهكذا لا يمكن أن نجزم أن الشعر القديم قد خلا من أى تحريف ، وإنما المعقول أن انتقاله من جيل إلى جيل ومن ذاكرة إلى أخرى ، خلال قرنين أو ثلاثة من الزمان قد أدخل فيه شيئا من التغيير في صورة من الصور . فلما جاء الخليل بن أحمد وتلاميذه ، وحاولوا استنباط قواعد العروض من تلك الأشعار القديمة ، وجدوا أنفسهم أمام أبيات غير موزونة ، رويت متناثرة في صلب القصائد المختلفة ، بما عتقد الأمر عليهم وجملهم يتلبسون لها تلك القواعد النادرة التي وصفوها في علم العروض بالقبح حيناً وبالصلوح حيناً آخر ، والتي خلعوا عليها ألقاباً ووضعوا لها مصطلحات يجمعها ما يسمى في العروض بالزحافات .

(١) فأول أثر من آثار الخطأ في الرواية بعض تلك الزحافات التي لا نشك في أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ ، وأنها لا تمت لموسيقى الشعر بأية صلة ، فالوزن الشعري روح عام ونغم عام نراه ملتزماً في السكثرة الغالبة من أشعار القدماء ، وفي كل الأشعار التي جاءت بعد ذلك حتى عصرنا الحديث . فإخراج عن ذلك الروح العام والنغم العام في القليل من أشعار القدماء ، لم يكن إلا أثراً للضعف الرواية وزلل الحافظة والذاكرة . ففي مثل بيت امرئ القيس :

الأرب يوم لك منهن صالح ولا سيما يوم بدارة جليل

يشعر المنشد أن في وزن الشطر الأول أمراً غريباً ينبو في الأسماع ، ولا تستريح إليه الأذان المرهقة ، ولكنها تطمئن لتلك الرواية الأخرى التي روى بها نفس البيت وهي :

الأرب يوم لي من البيض صالح ولا سيما يوم بدارة جليل

والذي يؤيد ما نذهب إليه أن مثل هذا الشذوذ في موسيقى الشعر لم يقع

فى شعر العباسيين ولا فى شعر من جاءوا بعدهم حتى العصر الحديث . ومن الواجب أن نعيد النظر فى تلك الآيات القليلة لنصلح من خطأ الرواية فيها ، ونجعلها منسجمة مع ذلك الروح الشعرى العام .

(٢) وماترتب على أخطاء الرواة تلك العيوب التى سماها أهل العروض « بالعلل الجارية بجرى الزحاف » ، وقد وصفوا معظمها بالقبح وندرة الورد حتى فى أشعار القدماء .

وتكون هذه العلل أحيانا بزيادة حرف أو أكثر فى أول الشطر الأول ، أو أول الشطر الثانى . ويروون لمثل هذا أمثلة تقليدية يكفى النظر فيها لمعرفة أن الزيادة إنما كانت من فعل الرواة الذين لا يحسنون إقامة الوزن الشعرى مثل :

وكان أبانا فى أفانين ودقه كبير أناس فى بحاد مرمّل

ويجب أن يروى هذا البيت بغير الواو فى أول الشطر الأول . كما يجب أن يروى البيت الآتى بغير « يا » التى هى للتداء ، ولا غضاضة فى هـ ذا لأن مجيء الكلام بغيرها كثير شائع :

يا مطرب ناحية بن سامة إننى أجنى وتغلق دونى الأبواب

كذلك يمكن أن نسقط كلمة « لقد » من البيت :

لقد عجبت لقوم أسلبوا بعدعزم إمامهم للمنكرات وللغدير

وأن نسقط كلمة « اشدد » من قول القائل :

اشدد حيازيمك للموت فإن الموت لا قيسكا

فغيرها لا يتأثر المعنى ، فهو تركيب عربى سليم أن تقول « حيازيمك للموت » ، ويفهم السامع منه أنك تريد « اشدد حيازيمك » .

أما ما ينسبونه لى « طريقة » فى هذا الموضع من أنه قال :

هل تذكرون إذ نقاتكم إذ لا يصير معداً عديمه
 ويزعمون أن «هل» في أول الشطر الأول زائدة ، «وأن» إذ ، في أول
 الشطر الثاني زائدة أيضاً ، فأكبر دليل على سوء الرواية وخطأ الراوى . لأن
 الاستفهام العرى قد يحىء بغير أداته ، ولأن «إذ» لا تقدم فى المعنى كثيراً أو
 قليلاً ، ثم ألا يكنى دليلاً على ما نذهب إليه أنهم قد اختصوا مثل هذه الزيادة
 بأوائل الأَشْطَر ؟

ومن بين تلك العلال ما يكون فى رأى أهل العروض بسقوط حرف من
 أول الشطر : ويسمون هذه الظاهرة بأسماء عدة ويضعون لها مصطلحات متنوعة
 لا تخلو من الصنعة والتكلف . ونحن حين نستعرض ما روى من الأشعار القديمة ،
 نرى بغض الرواة قد جاءونا بقصائد وقد سقط من أوائلها واو العطف أو فاء
 العطف أو غير ذلك من أحوات الربط القصيرة التى لا يستقيم الوزن بغيرها ، ظناً
 منهم أن الشاعر لا يمكن أن يبدأ القصيدة بمثل هذه الواو أو الفاء ، ولم يدبر تخدعهم
 أن المعانى الشعرية قد تفيض بصدر الشاعر ، وأنه قد يرد على خاطره أمور كثيرة
 لا يعبر عنها ، بل يحتفظ بها لنفسه فى عالم الخيال . فهى حية فى تخيلته ولم يقدر لها
 أن تولد فى صورة الألفاظ والتراكيب ، فإذا عطف عليها الشاعر ووصل ما فى
 الخيلة بما أراد ، شعراً ملفوظاً ، لم يكن هناك ما يعاب على مثل هذا الشاعر . هذا
 على افتراض أن ما يروونه هو أول القصائد ، ولكن من يدري لعل هناك أبياتاً
 أخرى قد سبقته . وفى كلا الحالين يجب أن تروى مثل هذه الأبيات بالواو أو
 الفاء . انظر مثلاً إلى المفضليات التى تضم مجموعة طيبة من الشعر القديم تجد فيها
 نحو عشرة أمثلة ، رويت القصائد فيها وقد سقط من أولها واو العطف . ومن
 الواجب أن نعيد النظر فيها وأن نزوبها بالواو أو الفاء ، حتى تنسجم مع موسيقى
 تلك الأبيات ، فلا نحتاج إلى ما يسمى بالعلة التى تقوم مقام الزحاف .

ولا بأس أن نسوق هنا تلك الأمثلة التى جاءت فى المفضليات ليتضح منها

أن وجود ، الواو ، لا يضير المعنى ، ولكن سقوطها يضير موسيقى البيت ضميراً
بليغاً .

(١) قال رجل من عبد القيس حليف لبني شيبان :

لَمَّا أَنْ رَأَيْتَ بَنِي حَيٍّ هَرَفْتَ شَنَاةً فِيهِمْ وَوَتَرِي

(٢) وقال عوف بن الأحوص :

هَدَمْتُ الْحِيَاضَ فَلَمْ يَغَادِرْ لِحَوْضٍ مِنْ نَصَائِبِهِ إِزَاءَ

(٣) وقال الأخنس بن شهاب التغلبي :

لَابَنَةُ حِطَّانِ بْنِ عَوْفٍ مَنَازِلَ كَارِقِشَ الْعَنَوَانِ فِي الرِّقِّ كَاتِبَ

(٤) وقال المرقش الأكبر :

هَلْ يَرْجِعُنَّ لِي لَمَتِي إِنْ خَضِبْتَهَا إِلَى عَهْدِهَا قَبْلَ الْمَشْيِبِ خَضَابَهَا

(٥) وقال ثعلبة بن عمرو :

أَسْمَاءُ لَمْ تَسْتَلِ عَنْ أَيْسَرِكِ وَالْقَوْمُ قَدْ كَانَ فِيهِمْ خُطُوبُ

إِنْ عَرِيًّا وَإِنْ سَاءَتْ أَحَبَّ حَيِّبٍ وَأَدْنَى قَرِيبٍ

ومن الواجب أن يروى البيت الثاني هذا وقد بدأ بواو العطف . ولست

أدرى لماذا أسقط الراوى هذه الواو في هذا البيت ؟

وقال مقاس العائذي :

أُولَى فَأُولَى يَا أَمْرَأَ الْقَيْسِ بَعْدَمَا خَصَفْنَ بِأَثَارِ الْمَطَى الْخَوَافِرَا

(٧) وقال راشد بن شهاب اليشكري :

مَنْ مِیْلَخَ فَتَيَانٍ يَشْكُرُ أَنِّي أَرَى حَقَبَةً تَهْدِي أَمَا كُنِي لِلصَّهْرِ

وقال الحصين بن الحمام الماري :

يا أخويننا من أيننا وأمننا ذروا موليتنا من قضاة يذبا
(٩) وقال الخصم :

من مبلغ سعد بن نعمان مألكا وسعد بن ذبيان الذي قد تختما
(١٠) وقال عوف بن الأحوص :

لما دنونا للقباب وأهلها أتيج لنا ذئب مع الليل فاجر
(١١) وقال حاجب بن حبيب الأسدي :

باتت تلوم على ثادق ليشرى فقد جد عصيانها

...

تلك هي الأمثلة التي جاءت في المفضليات وتوضح منها أنها ليست مطالع تلك
القصائد ، وذلك لأنها جميعا قد خلت من التصريح الذي تعده في مطلع
القصيدة في غالب الأحيان . وعلى افتراض أنها مطالع تلك القصائد لا يضار المعنى
حين ننشد كلا منها وقد بدأ بواو العطف .

(٣) الضرورة الشعرية :

لسنا نرمي بذكر ما يسمى بالضرورات الشعرية أن نبحثها بحثا مستفيضا ،
لأن مثل هذا قد يخرجننا عن النطاق الذي رسمناه لهذا الكتاب ، رغم أن أهل
العروض قد تعودوا بحث تلك الضرورات الشعرية في كتبهم ، واسكنها في الحقيقة
لا تمت لموسيقى الشعر وأوزانه بصلة وثيقة . فليست الضرورات الشعرية إلا
رخسا منحت للشعراء حين ينظّمون ، فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة ،
لا قواعد الوزن والقافية . فهي يبحوث النحاة الصق . وقد استنبط القدماء من
العلماء تلك الرخص من شواهد شعرية قديمة ، ثم أباحوها للبلادين ومن جاءوا
بعدهم . وقد ذكر ابن جني في الخصائص أنه سأل أستاذه أبا علي قائلا : هل يجوز
لنا في الشعر ضرورة ما جاز للعرب ؟ فقال أستاذه : كما جاز لنا أن نقيس منشورنا

على منشورهم ، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم ، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرته عليهم حظرته علينا . وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عندنا ، وما بين ذلك يكون بين ذلك ، (١) .

فنحن نرى من هذا النص أن القدماء قد فرقوا بين تلك الضرورات فجعلوا بعضها مقبولا والبعض الآخر قبيحا . ولا شك أن بعض تلك الضرورات قد وقعت في شعر القدماء نتيجة خطأ في الرواية ، ولذلك تبدو غريبة غير مستحبة . وقد أبى المحدثون من الشعراء الانتفاع بها في نظمهم ؛ واقتصروا في شعرهم على النوع المقبول منها مثل : قصر الممدود ، وتحريك المضارع المجزوم أو الأمر المبنى على السكون بالكسر ، والتغيير من الأعلام بتنوئيتها أو منعها من الصرف ، إلى غير ذلك مما هو مألوف لمن حاولوا نظم الشعر .

انظر مثلا إلى تلك الرخصة التي سموها « ترخيم غير المنادى » مما يصلح للنداء ، ومثلوا لها بقول القائل :

لنعم الفتى نعيشو إلى ضوء ناره طريف بن مال ليلة الجوع والحصر

فأهل العروض يذكرون أن الشاعر أراد « ابن مالك » ، فحذف السكاف ١١ ولكننا لا نستريح لمثل هذا التفسير لما فيه من تكلف ظاهر يكشف عن الصنعة العروضية . وأغلب الظن أن الراوى قد ضل السبيل في رواية مثل هذا البيت ، أو يحتمل أن الناظم أنشد البيت جاعلا الاسم « مالك » مشكلا بالسكون ، ثم تصرف فيه العروضيون بما قد رأيت .

نحن إذ ننظر إلى تلك الضرورات المستقبحة على أنها أثر لأخذ الأمور الآتية : خطأ في الرواية ، أو اختلاف اللهجات العربية ، أو الصنعة العروضية . ويجدر بمن يعرض لبحث شواهدنا في ثنايا كتب النحو ، أن يعالجها في ضوء هذه الأمور الثلاثة .

الفصل الحادي عشر^١

النسج القرآني وأوزان الشعر

أكدت لنا عدة آيات من القرآن الكريم معنى واحدا ، هو أن القرآن نزل بلغة العرب ولسانهم :

(١) وهذا لسان عربي مبين (٢) إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون (٣) وكذلك أنزلناه قرآنا عربيا وصرفنا فيه من الوعيد (٤) كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون (٥) وكذلك أوحينا إليك قرآنا عربيا .

فشكل هذه الآيات وغيرها، جاءت لتؤكد للقوم أن القرآن الكريم نزل بلسانهم، وعلى نهج كلامهم . ومع هذا فقد أعجزهم ، وحاروا في أمره ، لا يرون في آدابهم له نظيراً ، ولا يرون أنفسهم قادرين على تقليده ، وذلك لسمو أسلوبه وجمال نسجه ، وما اشتمل عليه من تشريع وإخبار بالغيب ، وقصص للأنبياء . فالخاصة من العرب الذين كانوا يتسابقون في حسن القول وإجادته ، قد أحسوا منذ الوهلة الأولى أن أدب القرآن أرق وأسمى من آدابهم ، وأن لاسبيل إلى محاكاته، هذا رغم تألف آياته من نفس الألفاظ التي ألفوها وعهدها ، ونفس الحروف التي تركبت منها كلماتهم . ولكن المتناهي في معرفة وجوه الخطاب ، وطرق البلاغة ، وفنون الفصاحة من خاصة العرب ، كان إذا سمع القرآن عرف أنه معجز . فقد روى أن عمر بن الخطاب حين سمع سورة طه أسلم من فوره ، كما روى أن عتبة بن ربيعة وكان بليغاً فصيحاً فأرسله قومه ليخطب النبي صلعم ، فلما سمعه يتلو ، فإن أعرضوا فقل أنذرتمكم صاعقة مثل صاعقة عاد وثمود ،

ولى مدبرا ، مشدوها حائرا ، مما جعل بعضا من قومه يؤمنون ويسلمون .

عرف العرب الذين أنزل عليهم القرآن أنه من نوع كلامهم ، ومن جنس ألفاظهم ، ولاكن أدبه أسمى وأرقى من آدابهم . فلما كان القرن الرابع الهجرى وبدأ بعض المتكلمين يتحدثون عن أدب القرآن ، حاولوا بكل وسيلة أن يظهروه لنا مغالفا لكلام العرب ونهجهم فى نواحي القول . فاستمع إلى الباقلانى صاحب كتاب إعجاز القرآن يقول مانصه : نظم القرآن على تصرف وجوهه واختلاف مذاهبه خارج عن المعبود من نظام جميع كلامهم ، ومبان للألوف من ترتيب خطابهم . . . ثم يقول : وذلك أن الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقنى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم إلى معدل موزون غير مسجع ، ثم إلى ما يرسل لإرسالا فنطلب فيه الإصابة والإفادة ، وإفهام المعانى المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف وإن لم يكن معتدلا فى وزنه . والقرآن خارج عن هذه الوجوه .

ثم عقد الباقلانى فصلا مستفيضا جعل عنوانه : نفي الشعر من القرآن . وعقد فصلا آخر لنفي السجع من القرآن . ويرى القارىء فى الفصلين أن الباقلانى قد حاول جهده مستعينا بمنطقه وقدرته على المحاجة ، أن ينفي الشعر والسجع عن القرآن الكريم .

أما أدلته فى نفي الشعر عن القرآن فتلخص فى :

- (١) أن الفصحاء من العرب لم يروه شعرا كشعرهم ، ولذا لم يعارضوه كما كانت عادتهم فى معارضة الشعر ، هذا مع سهولة نظم الشعر عليهم والتفنن فى نواحيه . وإذا كان وزن القرآن لم يظهر لأصحاب الشعر عن محتج بهم ، فكيف يدعى المتأخرون أنه ظهر لهم فى آياته وزن كوزن الشعر ؟
- (٢) أن أهل العروض يجمعون على أن أقل الشعر مانكوك من بيتين ،

وقال آخرون إن أقل الشعر ماتكون من أربعة أبيات مقفاة . ولم يرد مثل هذا في القرآن الكريم .

(٣) أن ماختلف رويه من الآيات لا يعد شعرا عند بعض العلماء ، ولذا أنسكروا أن الرجز ولا سيما المشطور والمنهوك منه يسمى شعرا .

(٤) أن الشعر لا يكون شعرا إلا إذا قصد إليه قصدا ، وأريد به أن يكون شعرا . أما مايجي موزونا بمحض المصادفة فليس شعرا ، وإلا كان الناس كلهم شعراء ، لاحتمال ورود مثل هذا في كلام الناس جميعا .

ثم يسوق في نفي السجع ما يشبه الأدلة السابقة مثل قوله :

(١) إن السجع قد اشتهر عن السكبان ، ويجب أن نزه كلام النبوة عن كلام الكهنة .

(٢) يخضع المعنى حين يراد السجع للألفاظ ، وليس هذا من القرآن في شيء ، لأن اللفظ فيه يخضع لمعانيه السامية .

(٣) ما جاء في القرآن مما قد يخيل إلينا أنه سجع ، إنما كان بمحض المصادفة ، ولم يرد به أن يكون سجعا .

تلك هي حجج بعض الأقدمين وأدلتهم ، حين أرادوا أن يسموا بأدب القرآن عن آداب العرب وآثارهم ، ظنا منهم أن وصف القرآن بأنه نزل على نبي كلام العرب ينقص من قدره ويتنافى مع إعجازه .

وفي الحق أن وصف القرآن بأنه من نوع كلامهم وهو هذا معجز لهم ، يسمو بأدب القرآن إلى النبوة ، ويجعل إعجازه وتحديه لفصحاء العرب ذا مغزى سام جليل يجب أن نحرص عليه وأن نتمسك به . وهذا خير من وصفه ذلك الوصف المبهم الغامض الذي يسمونه أحيانا بالفواصل ، وبأنه كلام خارج عن كل مناهج الكلا والأدب عند العرب .

ولعل الذى دعا القدماء من أصحاب البلاغة إلى سلوك هذا المسلك ما جاء فى القرآن الكريم من ذم الشعراء وتنزيه الرسول عن أن يكون شاعرا .

(١) وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين .

(٢) بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراء بل هو شاعر .

(٣) والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون .

وغير ذلك من آيات نفت عنه أنه شاعر ونزهته عن قول الشعر . أما السجع فقد روى أن النبي صلى الله عليه وسلم قال للذين جاءوه وكلوه فى شأن الجنين قائلين : « كيف نفدى من لا شرب ولا أكل ، ولا صاح فاستبل ، أليس دمه قد يطل » ، فقال عليه السلام « أسجما كسجع السكبان » ، وقد استدلل المتكلمون بهذا على ذم السجع ونفور النبي من سماعه .

أما نفى الشعر عن القرآن فليس المراد منه إلا نفى معانيه وأخيلته . تلك التى قد تصور الأمور على غير حقيقتها ولا يسلك فيها الشاعر إلا مسلك العاطفة ، غير مستوح من العقل والمنطق إلهاما ، فهو حر الخيال يذهب فيه كل مذهب ويصوره فى الصورة التى يرتضيها فنه وعاطفته ، وقد يصور الحق باطلا وباطل حقا ، وقد يستحل من أعراض الناس ما حرم ، ويصف من مفاتن النساء وما يغرى بالزيلة ، يقال فى المدح والفخر ويفحش فى الهجو والذم . هنا يكون نفى الشعر عن النبي صلى الله عليه وسلم الذى لا ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى . ههنا نزهة النبي عن أن يكون من شعرائهم الماجنين الذين يهيمون فى كل واد ، والذين يخدعون الألباب ويضللون العقول .

كذلك نزه النبي صلى الله عليه وسلم عن أن ينطق بمثل ذلك السجع المتكلف المتعسف الذى روى عن كهائن العرب قبل الاسلام ، والذى اشتمل على نبوءات باطلة وخداع للعقول والألباب .

ولسكن الروايات قد تواترت على أن النبي كان يطرب لسماع الشعر، ويشجع على نظمه، بل لقد اتخذ منه جنة يدرأ بها كيد الكافرين حين هجوا المسلمين . فكان يدعو حسان بن ثابت، ويستنشه الأشرار في الدفاع عن أعراض المسلمين . ويروى في هذا أن النبي قال : « ما يمنع القوم الذين نصرُوا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بالسنتهم » . فلما سمع حسان بن ثابت قول النبي قال : « أنا لها يا رسول الله ، فسأله النبي : كيف تهجوهم وأنا منهم ؟ » فقال حسان : « إني أسلك منهم كما تسلك الشعيرة من العجين » . ثم بدأ يهجو المشركين من قريش هجاء مقذعا، ومعه كعب ابن مالك وعبد الله بن رواحة .

كذلك يروى مؤرخو الأدب أن النبي كان يستمع لإنشاد الحنساء فيطرب لشعرها ويستزيدها منه قائلا : « هيه يا حنساء ^(١) » .

ولما أسلم كعب بن زهير، مدح النبي بقصيدته المشهورة :
 بانث سعاد فقلبي اليوم متبول مقيم إثرها لم يفد مكبول
 وذلك حين أقبل على النبي، وطلب الأمان، ثم أنشد القصيدة بين يدي النبي والمجلس حافل بالصحابة من قريش وغيرهم، فلما وصل إلى قوله :

إن الرسول لسيف يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول
 أشار النبي إلى القوم أن يسمعوا شعر ابن زهير . ولما فرغ من الإنشاد خلع النبي عليه برده وهى التي تداول الخلفاء لبسها فيما بعد .

فليس موقف النبي من الشعر بالصورة التي يحاول بعض مؤرخي الأدب أن يصورها لنا، وليس موقف الدين من الشعر ذلك الموقف الذي فهموه وحاولوا دعمه بالحجج والأدلة .

(١) الإصابة في تمييز الصحابة جزء ثامن صفحة ٦٦

وقته در عبد القاهر الجرجاني إذ عمد فصلا مستفيضا جعل عنوانه ^(١) وفي الكلام على من زهد في رواية الشعر وحفظه وضم الاشتغال بعلمه وتبعه ، ونحن نؤثر أن نقتبس طرفا مما جاء في هذا الفصل الممتع .

روى عبد القاهر في معرض الكلام عن استنشاد النبي صلعم للشعر الرواية الآتية عن بعض الصحابة ، قال : « كنا يوما عند النبي صلعم فقال لحسان بن ثابت : أنشدني قصيدة من شعر الجاهلية فإن الله تعالى قد وضع عنا آثامها في شعرها وروايته . فأنشدته حسان قصيدة للأعشى هجا بها علقمة بن علاثة ومطلعا : علقم ما أنت إلى عامر الناقض الأوتار والوتر

فقال النبي صلعم : يا حسان لا تعد تنشدني هذه القصيدة بعد مجلسك هذا : فقال حسان يا رسول الله : تنهاني عن رجل مشرك مقيم عند قيصر . فقال النبي صلعم : يا حسان أشكر الناس للناس أشكركم الله تعالى ، وإن قيصر سأل أبا سفيان بن حرب ، عني فتناول مني وإنه سأل علقمة عني فأحسن القول .

ويقول عبد القاهر في نفس هذا الفصل ما نصه : وأما ارتياحه صلعم للشعر واستخسانه له فقد جاء فيه الخبر من وجوه ، من ذلك حديث النابغة الجعدي قال : أنشدت رسول الله صلعم قولي :

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وإنما لجزو فوق ذلك مظهرنا
فقال النبي صلعم : أين المظهر يا أبا ليلى ؟ فقلت الجنة يا رسول الله . قال : أجل إن شاء الله ، ثم قال : أنشدني ، فأنشدته من قولي :

ولا خير في حلم إذا لم يكن له بواذر تحمي صفوه أن يكدره
ولا خير في جهل إذا لم يكن له حلیم إذا ما أورد الأمر أصدره
فقال صلعم : أجدت لا يفضض الله فاك . ثم يقول عبد القاهر في الرد

على من ذم الشعر مانصه : « وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفى حتى كان الوزن عيباً ، وحتى كان الكلام إذا نظم نظم الشعر اتضع فى نفسه وتغيرت حاله ، فقد أبعد وقال قولاً لا يعرف له معنى وخالف العلماء فى قولهم : إنما الشعر كلام فحسنة حسن وقبيحة قبيح » ثم يقول « وأما التعلق بأحوال الشعراء بأنهم قد ذموا فى كتاب الله تعالى فما أرى عاقلاً يرضى به أن يجعله حجة فى ذم الشعر وتهجينه ، والمنع من حفظه وروايته ، والعلم بما فيه من بلاغة ، وما يختص به من أدب وحكمة ، ذلك لأنه يلزم على هذا القول أن يعيب العلماء فى استشهادهم بشعر امرئ القيس وأشعار أهل الجاهلية فى تفسير القرآن وفى غريبه وغريب الحديث ، وكذلك يلزمه أن يدفع سائر ما تقدم ذكره من أمر النبي صلى الله عليه وسلم بالشعر وإصفاؤه إليه واستحسانه له . »

أما من ناحية الموسيقى وتردد القوافى فلا خير ولا غضاضة من أن نصف القرآن بها ، فقد نزل القرآن بلسان عربى مبين ، لسان موسيقى تستمتع الأسباع بلفظ كلماته وتخضع مقاطعه فى تواليها لنظام خاص يراعيه الناظم مراعاة دقيقة ، ويعمد إليه عمداً ولا يجيد عنه فى شعره ، وتردد فى كلماته مقاطع بعضها فتستريح إلى تردها الأذان ، وتلك هى التى تسمى بالقوافى . وكل هذا يكسب الكلام جمالاً وكبالاتاً .

فالنثر حين يرسل إرسالاً ولا ينظر إلى حسن موسيقاه ، يبعد فى توالى مقاطعه ونظامها عن ذلك الذى نعهده فى الشعر وتتقيد به فى النظم . فإذا عني المرء بموسيقاه مالت مقاطعه فى تواليها إلى نظام الشعر ، وكثرت فيه المقاطع التى تتردد بعينها والى قد تسمى قوافى .

فليس يعيب القرآن أن نحكم على أن فى ألفاظه موسيقى كموسيقى الشعر ، وقوافى كقوافى الشعر أو السجع ، بل تلك ناحية من نواحي الجمال فيه . وليس يعيب القرآن أن نقول إن تردد مقاطع بعضها فى قوله تعالى « وألقى السحرة ساجدين

قالوا آمنّا برب العالمين ، رب موسى وهارون ، قد جعل موسى يذكر في الآيات قبل هارون ، في حين أنه ذكر بعده في قوله تعالى : وألق ما في يمينك تلقف ما صنعوا إنما صنعوا كيد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى ، فألقى السحرة سجدا قالوا آمنّا برب هارون وموسى .

نعم قد أتفق مع القدماء في أن ما وقع في القرآن من آيات موزونة أو مقفاة لم يكن عن عمد أو قصد ، وإنما هو الكلام العربي الموسيقى في أكثر نواحيه . وقد يقع كلام الناس موزونا دون إرادة الوزن كأن يقول القائل : أغلق الباب وائتني بالطعام ، أو أن يقول : أكرموا من لقيم من تميم ، أو يقول : اسقني الماء يا غلام سريعا ، فكل هذا بما جاء على أوزان الشعر المعهودة ، ولسكن الجمال في أسلوب القرآن أن معظمه جاء متناسق المقاطع يصلح أن يضمن في شعر الشاعر دون مشقة أو عنت . فمن جمال الأسلوب القرآني أن وقع فيه ذلك القدر العظيم من آيات موزونة موسيقية تطمئن إليها الأسماع وتنفذ إلى القلوب .

ولم يجد بعض أصحاب العروض مشقة أو عسر أحين وضعوا ضوابط وشواهد لأوزان الشعر وضمنوها بعض آيات القرآن الكريم .

(١) الطويل :

تلافوا بطول الوصل نفس متيم بدور الدياجي والنجوم سميّراه
فمعلن مفاعيلن فعولن مفاعلن ولا تقتلوا النفس التي حرم الله

* * *

ومن الآيات التي جاءت على هذا الوزن :

- ١ - يحلون فيها من أساور من ذهب .
- ب - فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر .

(٢) الكامل :

يا أكملنا رفقا بنضو شاحب بلامه العذال صار ذليلا

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن تَمَلِي عَلَيْهِ بَكْرَةً وَأَصِيلًا

* * *

ومن آيات هذا الوزن :

١ - وَتَمَّ نِعْمَتُهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيكَ . ب - إِنَّ الَّذِينَ يَبَايِعُونَكَ إِنَّمَا ...

(٣) البسيط :

عِنْدَ أَنْبَسَاطِي أَهْلَ الْعَدْلِ قَدْ قَبَضُوا وَاسْوَدَّ وَجْهُهُمْ مِنْ وَصَلْنَا جِزْعًا
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ كَأَنَّمَا أُغْشِيَتْ وَجُوهُهُمْ قَطْعًا

...

ومن آيات هذا الوزن :

١ - وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ أَثَرَابٌ . ب - فَأَصْبَحُوا لَا تَرَى إِلَّا مَسَاكِينَهُمْ .

(٤) الوافر :

بِوَافَرِ حَسَنِهِ رِثَتْ الْأَعَادَى إِلَى وَقَدْ أَبَوَا فِي الْحُبِّ طَعْنًا
مُفَاعِلَتُنْ مُفَاعِلَتُنْ فَعُولُنْ وَقَالُوا رَبَّنَا إِنَّا أَطْعَنَّا

...

ومن آيات هذا الوزن :

١ - فَهَمُّ فِي رِيبِهِمْ يَتَرَدَّدُونَ . ب - إِذَا مَرُّوا بِهِمْ يَتَغَامِرُونَ .

(٥) ومن آيات الخفيف :

١ - وَتَوَكَّلْ عَلَى الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ . ب - رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ .

(٦) ومن آيات الرمل :

١ - إِنَّهُمْ رَجَسٌ وَمَأْوَاهُمُ جَهَنَّمُ . ب - قُلْ هُوَ الرَّحْمَنُ آمَنَّا بِهِ .

ج - وَلَقَدْ رَاودَتْهُ عَنْ نَفْسِهِ .

(٧) ومن آيات المتقارب :

- ١ - فزلزلت الأرض زلزالها . ب - وأخرجت الأرض أنقاها .
ج - وينصرك الله نصرا عزيزا . د - وإن يستغيثوا يغاثوا بماء .

(٨) ومن آيات السريع :

- ١ - لقد أضلني عن الذكر . ب - ياقوم إنما فنتم به .
ج - يا أيها الناس اتقوا ربكم .

(٩) ومن آيات المنسرح :

- ١ - هو الذي أنزل السكينة في . ب - يا أيها الناس أتمم الفقرا .

(١٠) ومن آيات المديد :

- ١ - حسدا من عند أنفسهم . ب - قال يا بشرى هذا غلام .
ج - تلك آيات الكتاب الحكيم .

(١١) المتدارك :

إنا أعطيناك الكوثر

(١٢) الرجز :

- ١ - وذلك قطوفها تذليلا . ب - كأنهم أعجاز نخل خاوية .
ج - اذهب إلى فرعون إنه طغى .

البحر القصيرة

(١) مخرج البسيط :

- ١ - يقدّر الليل والنهار .

(٢) الهزج :

١ - لقد آثرك الله . ب - على الله توكلنا . ج - وقالوا حسبنا الله .

(٣) المجتث :

١ - واصبر على ما أصابك . ب - فما استطاعوا مضيا . ج - وهو العلي العظيم .

(٤) مجروء الرمل :

١ - وجفان كالجواب وقذور راسيات

هذا ومن شاء المزيد من الآيات الموزونة ، وجدها يسيرة في العثور عليها حين يقرأ القرآن الكريم ويتلص أوزان الآيات وتوالى المقاطع فيها . وليس يكفي أن توافق الآيات في توالى المقاطع ما جرت عليه أوزان العروض من خضوعها لنظام خاص في توالى مقاطعها ، بل لابد من أمر هام هو إنشاد الآية كما ينشد الشعر . فإذا تليت كما يرتل القرآن بعلمت الآية عن الموسيقى الخاصة التي يتطلبها الشعر في إنشاده . فكما يحتاج الشعر إلى نظام خاص في توالى المقاطع وهو الذي يسمى بالوزن ، يتطلب أيضا نغمة موسيقية خاصة في إنشاده من صعود وهبوط Intonation . فقد ترتل كل الآيات السالفة الذكر الترتيل القرآني المعهود ، وحينئذ لا يكاد يدرك السامع ما فيها من وزن .

فموسيقى القرآن قد تشترك مع موسيقى الشعر في الأوزان والقوافي ، ويتميز القرآن بترتيبه كما يتميز الشعر بإنشاده .

أهم المراجع العربية

- (١) الدكتور طه حسين بك : فى الأدب الجاهلى .
- (٢) الدكتور أحمد أمين بك : فجر الإسلام وضحى الإسلام .
- (٣) الدكتور أحمد ضيف : بلاغة العرب فى الأندلس .
- (٤) جورج زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية .
- (٥) السيد توفيق البكرى : أراجيز العرب .
- (٦) طه ابراهيم : تاريخ النقد العربى .
- (٧) الألب أغسطس فكينى : فن لإنشاد الشعر العربى .
- ترجمة الألب اسطفان سالم والدكتور اسحق موسى الحسينى .
- (٨) H. B. Charlton فنون الأدب : ترجمة الدكتور زكى نجيب
- (٩) السباعى بيومى : تاريخ الأدب العربى
- (١٠) الدكتور محمد مندور : أوزان الشعر . (مقالات فى الرسالة الأعداد ٥٤٠ - ٥٤٣)
- (١١) محمد خلف الله : من الوجوه النفسية .
- (١٢) عبد الرازق حميدة : فى الأدب المقارن .
- (١٣) عمر الدسوقي : فى الأدب الحديث .
- (١٤) التوجيه الأدبى : (لجنة من أساتذة أجلاء)

* * *

- (١٥) الأغانى (١٦) نفع الطيب (١٧) دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة
- (١٨) إعجاز القرآن للباقلانى (١٩) شروح التلخيص (٢٠) مقدمة ابن خلدون
- (٢١) الخصائص لابن جنى (٢٢) العقد الفريد (٢٣) وفيات الأعيان
- (٢٤) فوات الوفيات (٢٥) دار الطراز فى صناعة الموشحات وأنواعها .

كتب في العروض :

- (١) التبريزي : الوافي في العروض والقوافي (مخطوط) .
- (٢) ابن القطاع السعدي : العروض البارع والشاف في القوافي (مخطوط) .
- (٣) الزنجاني : معيار النظار في علوم الأشعار . (مخطوط) .
- (٤) ابن الحاجب : المقصد الجليل في علم الخليل . :
- (٥) الخرجي . الرامة الشافية في علم العروض والقافية .
- (٦) أبو الجيش الاندلسي الأنصاري : العروض الاندلسي .
- (٧) ابن شعيب القناني الحواص : الكافي في علم العروض والقوافي .
- (٨) منظومة الصبان في علم العروض .
- (٩) المداري : الحلة الضافية في علم العروض والقافية .
- (١٠) الذمهوري : حاشية على الكافي .
- (١١) محمود مصطفي : أهدي سبيل إلى علم الخليل .

دواوين الشعر :

- (١) جمهرة أشعار العرب (٢) المفضليات (٣) ديوان زهير (٤) ديوان جرير
- (٥) ديوان الفرزدق (٦) ديوان البحتري (٧) ديوان أبي العتاهية (٨) ديوان
- أبي نواس (٩) ديوان المتنبي (١٠) ديوان أبي فراس (١١) ديوان ميمار
- الدبلي (١٢) ديوان البهاز زهير (١٣) ديوان ابن معنوق (١٤) ديوان البارودي
- (١٥) الشوقيات ومجنون ليلى ومصرع كيلوباترا (١٦) ديوان حافظ (١٧) ديوان
- العقاد (١٨) ديوان الجارم (١٩) أنات حائرة (عزز أباطة) ورواية العباسة
- (٢٠) ديوان رامي (٢١) الملاح التائه : على محمود طه (٢٢) صرخة في واد :
- محمود غنيم (٢٣) أغاريد السحر : على الجندي (٢٤) هكذا أغنى : محمود
- اسماعيل (٢٥) بلاغة العرب في القرن العشرين : أدباء المهجر
- (٢٦) لزوميات أبي العلام

أهم المراجع الأجنبية

- 1 — E. V. Downs
English Literature
- 2 — L. Bloomfield
The Study of Language
- 3 — I. A. Richards
Principles of Literary Criticism ^{Ger}
- 4 — Alec Kidg and martin ketley
The control of Language
- 5 — J. Drinkwater
The outline of Literature
- 6 — Wise, macburney, mallory . . . etc,
Foundations of speech
- 7 — Susan Isaacs
Intellectual growth in young children
- 8 — carl and seashore
Psychology of music
- 9 — J. B . Greenough and G. L . kittredge,
The greater poems of virgil
- 10 — Charles lyle
Ancient arabic poetry
- 11 — O . Jespersen
Language (its nature, development and origin)
- 12 — W . Wright
Arabic grammar
- 13 — W . H . T . Fgairdner
The phonetics of arabic
- 14 — Stanislas guyard
La metrique arabe
- 15 — Nicholson
Literary history of the arabs

خطا وصواب

الصفحة	السطر	الصواب	الصفحة	السطر	الصواب
١٣٤	٣	قافية	٢٢	٣	يسأم
١٦٤	٢١	إنشاذ	١٠	١٠	يلجأون
١٧٢	٢١	ينتها	١٣	١١	يميزه
١٨٣	٢٢	عليهم	٦	١٢	ويستسيفوا
١٩٠	٥	على	١٨	١٧	«أرل»
١٩٣	٧	المجزوءات	١	٢٤	عسيرا
١٩٥	٦	ما يقرب من	٢٣	٢٤	الزاي
١٩٧	٢٢	صفحة ٤٥	١٢	٢٨	اخروط
١٩٨	٧	حف كاسها - فهي فضة.	٥	٣١	ثلاث مرات
١٩٨	٢٠	حسب النسب	٢٣	٢٨	يتضمن
١٩٨	٢٢	الخفيف ٤٪	١٨	٥٥	للعداري
١٩٩	٢٢	وستة أخرى	٤	٦٥	الآخيرة
٢٠٠	٣	كيلوباثرا	١٤	٨٦	بأوتادها
٢٠٨	١٨	متأخرة	٤	٨٨	انثنت
٢٠٩	٢٠	الإصرار	٣	٨٩	نلخظه
٢١١	٢٢	وعيد	١٤	١٠١	بوجه عام
٢٢٥	٣	بالتوذه	١٢	١٠٨	العباسة
٢٢٥	٦	اللحظ	٤	١١٠	(٣) المجتث
٢٢٩	١٤	نظمت الأزجال	١٤	١١٢	إلا إذا
٢٣٦	١٩	بشوت وذوت	١١	١١٦	وصفه
		فعلن فعلن	٢٣	١٢٤	إعجاز
٢٥٦	١	الروي	١٣	١٢٩	المبوس

فهرس

الصفحة

الفصل الأول

١٤ - ١

- (١) الإحساس الفني (٢) أثر النغم
- (٣) الموسيقى أبرز صفات الشعر .
- (٤) التجديد في موسيقى الشعر .

الفصل الثاني

٤٢ - ١٥

الجرس في اللفظ الشعري

- (١) هل الجرس الألفاظ ضوابط ؟
- (٢) جرس الألفاظ في البديع

الفصل الثالث

١٤١ - ٤٣

عروض الخليل :

- (١) كيف درسه القدماء .
- (٢) البحور وتحليلها (٣) تيسير الأوزان
- (٤) الأوزان القصيرة (٥) الرجز (٦) مولد مشروع

الفصل الرابع

١٥٧ - ١٤٢

تحليل المستشرقين للأوزان

الفصل الخامس

١٧٩ - ١٥٨

لإشاد والغناء

(١) تطور الإنشاد (٢) العناية بالإنشاد (٣) العاطفة والوزن

الفصل السادس

٢٠٤ - ١٨٠

تطور الأوزان الشعرية

(١) الوزن القومي وشرطه (٢) نسبة شيوخ الأوزان : في الجاهلية و صدر الإسلام - في العصر العباسي - في العصر الحديث

الفصل السابع

٢٤١ - ٢٠٥

أوزان المولدين

(١) الأوزان المهمة (٢) المواليا (٣) كان كان (٤) القوما (٥) الدوييت (٦) السلسلة (٧) الموشحات (٨) الزجل

الفصل الثامن

٢٧٥ - ٢٤٢

القافية :

(١) الروى وحروفه ونسبة شيوخ كل منها .
(٢) هل تكون حروف المدرويا .
(٣) حركة الروى (٤) الحركة التي قبل الروى
ألف التأسيس (٦) لزوم ما لا يلزم

الفصل التاسع

٢٩١ - ٢٧٦

تنوع القوافي :

(١) المزدوج (٢) المشطر (٣) قافية المربعات والمخمسات
والموشحات (٤) تنوع القافية في أدب المهجر

الفصل العاشر

٢٩٨ - ٢٩٢

أخطاء الرواة :

- (١) الزحافات الشاذة (٢) العلل الجارية مجرى الزحافات
- (٣) الضرورة الشعرية

الفصل الحادي عشر

٣٠٩ - ٢٩٩

النسخ القرآني وأوزان الشعر

- (١) رأى صاحب إعجاز القرآن (٢) رأى عبد القاهر
- المرجاني (٣) آيات قرآنية لكل وزن من أوزان الشعر

